ROMANTISMUL ROMÂNESC

ȘI ROMANTISMUL EUROPEAN

SUMAR

SOMMAIRE

CONTENTS

INHALT

СОДЕРЖАНИЕ

Cuvînt înainte

ALEXANDRU BALACI

Una dintre cele mai importante sarcini ale Societății de științe filologice din Republica Socialistă România este aceea de a organiza sesiuni științifice de interes general, dar nu numai în capitala țării ci și în alte vechi centre culturale, cum este orașul încărcat de artă și istorie, Sibiul, în care a avut loc în zilele de 27 și 28 septembrie 1969 sesiunea pe țară cu tema : Romantismul românesc și romantismul european.

Desigur că nu trebuie ridicată o fervență pledoarie pentru justificarea actualității și oportunității alegerii unei asemenea teme. Romantismul va fi totdeauna o mare problemă deschisă, prin sensibilitatea și universalitatea care îl caracterizează fundamental.

Romantismul este însuși tumultul vieții. Afirmînd cele mai puternice libertăți, căutînd în numele lor ceea ce este nou. Pentru aceasta sfarămă zăgazurile fermelor discipline, ale școlilor calme, dezechilibrat și totuși de atîtea ori construind și dirijînd în noile domenii, trecînd spre extreme limite, travestit de multe ori, revelat permanent în orice manifestare a fervorii vitale, sau, dincolo de viață, în irealitate și fantezie, căutînd. Ca fluviile, fluid, se poate contorsiona sub acțiunea cauzelor, care pot fi și alogice, curgînd mereu spre necunoscut. El este sforțarea spiritului în spargerea zidurilor invizibile, pirandelliene, care încarcerează, chinuit de căutarea unor alte lumini și alte ceruri.

Viața și literatura sînt divizate, și totdeauna va fi așa, de axele care le ordonează = Romantism, Clasicism. Atitudinea romantică este echivalentă cu tot ce înseamnă trăire, manifestată astfel sub orice unghi, dinamic, în melancolie sau optimism, dincolo de marea calmă, pe care nu sînt valuri înalte, a Clasicismului.

Romantismul italian nu a fost distrugător al vechilor valori, putînd lua aspecte de Neoclasicism, formulă estetică mai eficace pentru definirea acestui Romantism care nu nega, specific Peninsulei. De altfel, un caracter permanent al literaturii italiene este acela de „tradiționalitate". Acesta este „primul romantism" al Neoclasicilor Ottocentului, al lui Prati, Aleardi, Tommaseo, Leopardi sau Manzoni, care se pot toți regăsi sub întrebarea, Clasic sau Romantic. Neoclasicismul era proteiform, îmbrățișînd aspecte și interferențe din ambele curente. Se putea simți nevoia unei abandonări în iluzia amară (Leo-

pardi), în visare, în căutarea unei noi stabilități, dată de conștiința modernă, chiar în irațional.

În poezia europeană se descopereau acum noi zone, prin coborîrea interioară, prin descifrarea adevărurilor în moduri subiective, prin viziunile noi, date de starea pe țărmurile albiilor unde curg „marile mistere". Se acorda visării și subconștientului un mare rol creator. Se puteau scrie poeme quasi în transă, imaginile lor obiectivizîndu-se cu puritatea cristalelor. Senzațiile se imprimau imediat în cea mai muzicală expresie, sugerînd. Aveau să fie nexusul, *ideile centrale ale unei estetici ilustrată de Poe, de Quincey, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Carlyle, Robert Hamerling, Nietzsche, Wagner, care se urcau și spre prima jumătate a Ottocentului prin Fichte, Schelling, Novalis, Coleridge, Wordsworth etc. În aceștia se puteau găsi germenii acelui extrem romantism pe care critica l-a putut califica cu determinativul,* decadentism. *Misticismul romantic putea fi și el regăsit mai mult în acești scriitori dedați contemplației, cu rezultate împinse pînă la halucinante viziuni. Erau revelările misterului care nu mai existase în poezia lumii. Era o viață ocultă descoperită acum, cu toți fiorii noi ai necunoscutului, explorat pînă în profunzimi. Totul tradus în muzica noii Arte Poetice, tinzînd, în exagerare, pînă la acordarea numai a unei valori de sunet muzical cuvintelor =* reprendre à la musique leur bien. *Magia sugerării poate deștepta un nou interes la cititor. Se stabilește o comuniune între creator și lector, cu mîndria acestuia, în interpretarea operei, de a fi socotit un inițiat, putîndu-și apropia o înțelegere subiectivă. Poezia, tinzînd spre muzica pură, vrea totuși să fie expresie. Niciodată nu s-a acordat o mai puternică încredere cuvîntului, formei.*

Se credea numai în realitatea pe care Eul o creează. Pentru o viziune a lumii cît mai subiectivă, cît mai halucinantă, liricii post-romantici își permiteau ascuțirea simțurilor, pentru revelări noi, prin excitante intense, căutîndu-și magicul vis, în alcool-Poe sau Verlaine, în opium-Coleridge, sau în luxură-Baudelaire. Erau manifestări variate, cu noi aporturi, cu incursiuni în zone interzise, dar același vast zăcămînt al romantismului, revelat de la prima explorare, sub noua crustă.

Poezia putea fi descoperirea incognoscibilului, a minunii difuze în viața universală, în fața Naturii, în starea de contemplație permanentă. Caracterul „nevrotic" al lui Baudelaire sau Verlaine intra în Italia prin Giovanni Pascoli și Gabriele D'Annunzio. Erupția unui asemenea romantism extrem asupra tradiționalității literaturii italiene genera o poezie fragmentaristă, senzuală, autobiografică, dominînd și astăzi cerurile Ausoniei. Decadentismul unor extreme stări romantice nu se putea fixa, cu caracteristicile sale morbide, căci romantismul italian, maturizat într-o atmosferă latină, nu era receptiv la stările maladive.

Exista însă o singură intuiție a Universului, o căutare în trăirea ocultă a lucrurilor însuflețite de panteism. Sînt noile realități ale misterului, descoperite în îndepărtarea de logica rațională, în fantazie sau în corespondențe invizibile care pot lega unitar toată creația. Sînt puteri absconse care pot invada de dincolo de realitate, izbind sensibilitatea rară a poetului. Netra-

duse prin cuvintele-idei, ci prin cuvinte-sugerare muzicală, apte de a construi la lector o stare sensorială de receptivitate a noilor noțiuni. Înfășurate în mister, în această nouă realitate secretă, scufundarea, explorarea în interior este a tuturor, dar numai poetul poate percepe ecourile sonore, corespondențele acestei invizibile lumi.

Anormalitatea, dilatarea sensibilității, reflectarea unor sensuri arcane. explorarea în necunoscut, căutarea noului *impulsionează spre spiritualitate noua poezie. Adevăruri oculte din indescifrabila Natură se pot revela numai spiritului atunci cînd gîndirea sucombă prin existența ei nedezvoltată la o structură primă sau prin imposibilitatea de a găsi răspunsuri. Aceasta este întoarcerea spre izvoarele prime ale adevăratei* sapienza, *prin divina stare a copilăriei purtătoare în ea a adevărurilor prime și indestructibile, imprimate acolo de o Forță genuină, creatoare. Intelectualismul a fost înfrînt de romantismul extrem care declara, și în filozofie (Fichte, Schelling), că Universul este spiritualitate, claustrînd toată realitatea în Eu. Care putea avea drept suprem atribut Fantazia, ce permitea descifrarea misterioaselor caractere ale Cosmosului. Poeții intuiesc și transmit ecourile lumilor misterioase ale Necunoscutului, ale Infinitului, comunicînd cu Natura. Poeții sînt vizionarii, pătrunzători ai noilor lumi. Ei își transmit senzații prime, nefalsificate de întrebări, prin sugestie muzicală, făcînd astfel oficiu de intermediar al extraordinarei lor perceperi (căci simțurile lor dilatate sînt cele mai vibratorii receptoare), între Univers și omul care nu este poet. „Puterea suficientă a solitudinii“ acordă facultatea de a simți direct viața și de a privi lucrurile în frumusețea lor originară. Poeții romantici recunosc Naturii forța de a-și fi arhitect creator, de a fi însuflețită de trăire, de o curgere închisă, mereu reînnoită. „A vedea“ și „a auzi“ sînt facultățile supreme ale poetului iar bătaia inimii realității este auzită numai de aceia care se înclină cu fervoare spre Natură, îndepărtîndu-i vălurile, prin intuiție și studiu. Ei caută sensul universal, cu puterea magică pe care le-o acordă structura lor de a pătrunde esența, de a fi un* veggente, *de a străfulgera spre alții revelarea.*

Conștiința morții îi diferențiază pe oameni de restul existențelor. Din tragicul acestei culmi, sfîrșit al trăirii care este dizolvarea materiei, poeții romantici au făcut o constantă a poeziei, o lege austeră, etică. După cum ei au perceput misterul general înfășurînd lucrurile sau stelele, gîndirea de Dumnezeu nou, creația, trecînd dincolo de zăgazurile puse cunoașterii de imposibilitatea pătrunderii sensurilor universale, dincolo de poezia care, singură, poate uneori explica. Ei au populat golurile științei cu fantastice creații de vis și au predicat solidaritatea umană, înfiorată sub atingerea infinitului exprimat în moarte, în mister.

„J'étouffais dans l'univers, j'aurais voulu m'élancer dans l'infini...“, *a scris preromanticul Jean-Jacques Rousseau, calificînd desăvîrșit romantismul.*

Sperăm că prezentul volum, care înmănunchează comunicările ținute la Sibiu în sesiunea dedicată problemei veșnic deschise a Romantismului, va contribui la proiectarea unui fascicul intens luminos pe marea zonă de umbre a celui mai controversat curent literar.

AVANT-PROPOS

L'une des tâches les plus importantes de la Société des Sciences Philologiques de la République Socialiste de Roumanie est celle d'organiser des sessions scientifiques d'intérêt général, et non seulement dans la capitale du pays, mais aussi dans d'autres centres culturels anciens, comme par exemple la ville de Sibiu — chargée d'art et d'histoire — où a eu lieu du 27 au 28 septembre 1969 la session nationale sur le thème : Le romantisme roumain et le romantisme européen.

Il n'est pas besoin d'une plaidoirie fervente pour justifier l'actualité et l'opportunité de ce thème. Le romantisme est et sera toujours un problème largement ouvert, par sa sensibilité et son universalité, qui le caractérisent de manière fondamentale.

Le romantisme est le tumulte même de la vie, affirmant les libertés les plus effrénées et cherchant en leur nom tout ce qui est nouveau. Et c'est pour cela qu'il brise les digues des disciplines enracinées des écoles calmes ; quoique manquant d'équilibre, il construit et s'érige en dirigeant dans les nouveaux domaines, passant vers des limites extrêmes, souvent travesti, se révélant en permanence dans toutes les manifestations de la ferveur vitale, ou bien abordant l'au-delà, à la recherche, dans l'irréel et la fantaisie. Fluide, pareil aux fleuves, il louvoie sous l'action des causes, même alogiques, se dirigeant sans cesse vers l'inconnu. Il représente l'effort de l'esprit qui cherche à détruire les murailles invisibles, pirandelliennes, qui emprisonnent, se tourmentant pour trouver d'autres lumières et d'autres cieux.

La vie et la littérature sont divisées — et le resteront toujours — par les axes ordinatrices : Romantisme, Classicisme, L'attitude romantique équivaut à tout ce que signifie la vie, considérée sous tous ses côtés et angles ; le romantisme est toujours dynamique, aussi bien sous ses traits mélancoliques, que dans ses moments d'optimisme, au-delà de la mer calme, sans vagues déférlantes, du classicisme.

Le romantisme italien n'a pas été un destructeur des valeurs anciennes, revêtant parfois des aspects de Néoclassicisme, formule esthétique plus efficace pour la définition de ce Romantisme non-reniant, trait spécifique à la Péninsule. Par ailleurs, un caractère permanent de la littérature italienne est celui du „traditionnalisme". Ceci est en fait le „premier romantisme" des néoclassiques de l'Ottocento, de Prati, Aleardi, Tommaseo, Leopardi ou Manzoni, qui peuvent tous être réunis sous le même point d'interrogation : classiques ou romantiques ? Le Néoclassicisme était protéiforme, embrassant des aspects et des interférences qui appartiennent aux deux courants. On pouvait y ressentir la nécessité de s'abandonner à l'illusion amere (Leopardi), au monde des rêves, à la recherche d'une stabilité nouvelle conférée par la conscience moderne, allant même jusqu'à l'irrationnel.

On découvrait maintenant dans la poésie européenne des zones nouvelles, par la descente en soi-même, par le déchiffrement des vérités de manière

subjective, par des visions nouvelles, offertes par les rives entre lesquelles s'écoulent „les grands mystères", On accordait à la rêverie et au subconscient un grand rôle créateur. On pouvait écrire des poèmes à l'état de quasi-transe, leurs images devenant objectives et pures comme des cristaux de roche. Les sensations étaient suggestives, s'imprimant immédiatement dans la plus musicale des expressions. Elles devaient donner naissance au nexus, *c'est-à-dire aux idées centrales d'une esthétique illustrée par Foe, de Quincey, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maeterlinck, Carlyle, Robert Hamerling, Nietzsche, Wagner et qui remontaient par Fichte, Schelling, Novalis, Coleridge, Wordsworth, etc. vers la première moitié de l'Ottocento. Ici l'on pouvait trouver les germes de ce romantisme extrême, que la critique a qualifié par le déterminatif de* décadentisme. *Le mysticisme romantique pouvait lui aussi être retrouvé encore mieux chez ces auteurs voués à la contemplation, avec des résultats poussés jusqu'aux visions hallucinantes. C'étaient les révélations du mystère qui n'avait pas existé jusqu'alors dans la poésie mondiale. C'était une vie occulte, nouvellement découverte, avec tous les frémissements nouveaux de l'inconnu, exploré dans ses profondeurs. Le tout traduit par une musique nouvelle de l'Art Poétique, avec tendance — dans son exagération — à n'accorder aux mots que la valeur unique de son musical* (reprendre à la musique leur bien). *La magie de la suggestion peut éveiller un intérêt nouveau chez le lecteur. Une communication s'établit entre le créateur et le lecteur; celui-ci connaît la fierté — par l'interprétation de l'œuvre — de se considérer comme initié, capable de s'approprier une compréhension subjective. La poésie, quoique tendant vers la musique pure, veut néanmoins demeurer une expression. On n'avait jamais encore fait autant confiance aux mots, à la forme.*

On ne croyait que dans la réalité créée par l'Ego. Afin de réaliser une vision aussi subjective et aussi hallucinante que possible du monde, les lyriques post-romantiques allaient jusqu'à l'exacerbation des sens, destinée à des révélations nouvelles, grâce aux excitants intenses, à la recherche de leur rêve magique, comme Poe et Verlaine dans l'alcool, Coleridge dans l'opium, ou Baudelaire dans la luxure. C'étaient des manifestations variées, avec des apports nouveaux et des incursions dans des zones interdites, mais ayant le même vaste gisement du romantisme révélé dès la première exploration, sous son enveloppe nouvelle.

La poésie pouvait être la découverte de „l'incognoscible", du merveilleux diffus dans la vie universelle, en présence de la Nature, dans un état de contemplation permanente. Le caractère de „névrosé" de Baudelaire ou de Verlaine pénétrait en Italie par Giovanni Pascoli et Gabriele d'Annunzio. L'éruption d'un tel romantisme extrême, déferlant sur le traditionnalisme de la littérature italienne, a généré une poésie fragmentaire, sensuelle, autobiographique, qui domine encore aujourd'hui les cieux d'Ausonia. Le décadentisme de certains états romantiques extrêmes ne pouvait s'y fixer à cause de ses caractéristiques morbides, par le fait que le romantisme italien, mûri dans une atmosphère latine, n'était pas réceptif aux états maladifs.

Pourtant il n'existait qu'une seule intuition de l'Univers, une recherche dans la vie occulte des choses animées par le panthéisme. Ce sont les nouvelles réalités du mystère, découvertes dans l'éloignement de la logique rationnelle, dans la fantaisie ou dans des correspondances invisibles pouvant lier en un tout unitaire la totalité de la création. Ce sont des puissances absconses capables d'envahir de l'au-delà de la réalité et faisant vibrer la rare sensibilité du poète. Elles ne peuvent se traduire par des mots-idées, mais sont exprimées par des mots-suggestion musicale, aptes à conférer au lecteur un état sensoriel de réceptivité pour les notions nouvelles. Enveloppées de mystère, la pénétration et l'exploration des profondeurs constituent — dans cette nouvelle réalité secrète — un bien commun, mais seul le poète peut percevoir les échos sonores ou les correspondances de ce monde invisible.

L'anomalie, la dilatation de la sensibilité, le reflet du sens de certaines arcanes, l'exploration dans l'inconnu, la recherche du nouveau, donnent une impulsion vers la spiritualité à la poésie nouvelle. Les vérités occultes de l'indéchiffrable Nature ne peuvent être révélées qu'à l'esprit, alors que la pensée succombe par son existence non-développée dans une structure primaire, ou par l'impossibilité de trouver des réponses. Ceci constitue le retour vers les sources premières de la véritable sapienza, *par le divin état de l'enfance, porteur en soi des vérités primaires et indestructibles, qui s'y trouvent imprimées par une Force génuine, créatrice. L'intellectualisme a été vaincu par le romantisme extrême, qui déclarait, tout comme en philosophie (Fichte, Schelling), que l'Univers était spiritualité, claustrant toute la réalité dans l'Ego. Il pouvait avoir comme attribut suprême la fantaisie, qui permettait de déchiffrer les caractères mystérieux du Cosmos. Les poètes ont l'intuition et transmettent les échos des mondes mystérieux de l'Inconnu, de l'Infini; ils communiquent avec la Nature. Les poètes sont des visionnaires, explorateurs de mondes nouveaux. Ils se transmettent des sensations primaires, non-faussées par des questions, grâce à la suggestion musicale, qui fait ainsi l'office d'intermédiaire de leur extraordinaire perception (car leurs sens exacerbés sont les récepteurs les plus vibrants) entre l'Univers et l'homme qui n'est pas poète. „La puissance suffisante de la solitude" confère la faculté de ressentir directement la vie et de contempler les choses dans leur beauté originaire. Les poètes romantiques reconnaissent à la Nature la force d'être son propre architecte-créateur, d'être animée d'un flux constamment renouvelé. „Voir" et „entendre" sont les facultés suprêmes du poète, et les battements de coeur de la réalité ne sont entendus que par ceux qui se penchent avec ferveur devant la Nature, en soulevant ses voiles, par l'intuition et par l'étude. Les poètes recherchent le sens universel, avec le pouvoir magique qui leur est accordé par leur structure de pénétrer l'essence, d'être un* veggente, *de déchirer les nuées qui obscurcissent au reste des mortels toute révélation.*

La conscience de la mort différencie les hommes du reste des existences. Du tragique de ce sommet — fin de la vie, dissolution de la matière — les poètes romantiques ont fait une constante de la poésie, une loi austère, éthique. De même, ils ont perçu le mystère général qui enveloppe les faits et les étoiles, la pensée d'un Dieu nouveau, la création, dépassant les barrières qui se dres-

sent devant la connaissance par l'impossibilité de pénétrer les sens universels, au-delà de la poésie qui, elle seule, peut parfois les expliquer. Ils ont peuplé les vides de la science avec des créations fantastiques de rêve et ont prêché la solidarité humaine, toute frémissante par l'attouchement de l'infini exprimé par la mort, par le mystère.

„J'étouffais dans l'univers, j'aurais voulu m'élancer dans l'infini...", *écrivait le préromantique Jean-Jacques Rousseau, en qualifiant ainsi le romantisme d'une manière parfaite.*

Nous espérons que ce volume, qui réunit les communications présentées à Sibiu à l'occasion de la session consacrée au problème éternellement ouvert du Romantisme, contribuera à la projection d'un faisceau intensément lumineux sur la grande zone d'ombre du courant littéraire le plus controversé.

Romantismul european în trăsăturile lui dominante

AL. DIMA

Cercetătorii romantismului disting de mult două accepţii fundamentale ale termenului, una care se referă la curentul istoric european, de fapt mondial, care şi-a dezvoltat eficienţa în prima jumătate a secolului trecut şi alta care caracterizează o stare permanentă a spiritului, o structură atemporală, anistorică ce poate fi identificată în numeroase pagini ale literaturii universale din toate epocile, începînd chiar cu antichitatea. Aventurile povestite în *Odiseea,* marea pasiune a Penelopei pentru soţul ei rătăcitor pe mări, romanul dragostei Didonei lui Virgil, atîtea episoade ale epopeilor feudale sau ale operelor Renaşterii, mai cu seamă cele ale lui Cervantes sau Shakespeare, atîtea pasaje ale scrierilor clasice ale lui Racine sau La Fontaine, de pildă, — iată numai cîteva din paginile ce pot fi integrate, fără obiecţii, în cuprinsul literaturii romantice.

În expunerea de faţă nu ne interesează însă, în mod dominant, această din urmă accepţie sistematică a conceptului de „romantic", ci doar concretizarea lui istorică ce s-a produs la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor în mai toate ţările Europei, în America de Sud şi cea de Nord, în diferite grade şi feluri. S-a realizat aci, cu alte cuvinte, prin romantismul european şi mondial, o convergenţă a structurii permanente a spiritului uman cu anume condiţii istorice, economico-sociale care au determinat o cristalizare în opere şi personalităţi a acesteia în epoca pe care am citat-o, începînd cam de pe vremea revoluţiei franceze din 1789 şi terminînd, în genere, cu cea din 1848.

Manifestarea istorică a romantismului european şi mondial, dar şi cea structurală implicită acesteia solicită o definire specifică valabilă pentru toate aspectele şi formele curentului, aşa cum se obişnuieşte cu toate celelalte mişcări literare analoage de la Renaştere şi baroc, şi pînă la clasicism, luminism şi realism. Este însă o astfel de caracterizare posibilă, în cazul romantismului? Iată cea dintîi întrebare şi dificultate.

Spre deosebire de toate celelalte curente mai sus pomenite, romantismul prezintă o structură atît de complexă, contradictorie şi eterogenă încît cercetătorul rămîne deconcertat în faţa ei. A-i delimita conţinutul şi sfera printr-o definiţie a părut multora o întreprindere dificilă şi caducă. Un literat şi publicist ca Sébastien Mercier, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, socotea — de pildă — că romantismul nu poate fi decît simţit, nu definit, iar Paul Valéry

credea că cel care încearcă să definească romantismul e lipsit de orice spirit de rigoare, în timp ce pentru alţii curentul de care vorbim era învăluit în groase văluri de mister. Pînă pe la 1925, eminentul cercetător al romantismului european, Paul Van Tieghem, număra cel puţin o sută cincizeci de definiţii ale curentului, unele făurite în focul discuţiei din momentul apariţiei lui şi al agitaţiei care l-a însoţit, altele mai tîrziu, după stingerea mişcării şi pînă în vremea cercetătorului.

Astfel de constatări par a duce la scepticism, dar desigur atitudinea e exagerată şi — după cum se va vedea de altfel din expunerea noastră — dacă o definiţie concentrată, rezumativă, precisă, strict logică, nu e pe deplin cu putinţă, o descriere mai largă în linii mari, care să ţină seamă de toate meandrele curentului, poate fi totuşi pînă la urmă închegată. E tocmai ceea ce ne propunem acum, năzuind a cuprinde într-un tablou general, dar esenţial, principalele trăsături ale romantismului european.

*
* *

Cea dintîi constatare pe care sîntem obligaţi a o consemna se referă la faptul fundamental că romantismul european a existat într-adevăr istoric ca o mişcare literară independentă, de caracter relativ unitar şi cu o durată certă pe care am amintit-o şi mai sus. Părerea după care romantismul european ar fi avut doar semnificaţia unei etape de tranziţie între clasicism şi realism sau că ar fi fost o paranteză trecătoare, fără urmări in posteritate, nu se poate susţine. Mişcarea romantică s-a desfăşurat cu atîta vigoare şi atîta stăruinţă, a afirmat atîtea valori literare încît caracterizări ca cea de mai sus apar aproape ca absurde şi exprimă, fără îndoială, un tradiţionalism clasicist desuet. După cum cercetarea a arătat-o mai de mult, romantismul mondial nu s-a stins către jumătatea veacului trecut fără a lăsa urme în cuprinsul curentelor ce s-au succedat după el. Căci nimeni nu s-a îndoit că parnasianismul, simbolismul şi realismul, de pildă, cuprind şi determinante romantice.

Apropiindu-ne de aspectele interioare ale descrierii pe care ne-am propus-o, să determinăm mai întîi scena istorică a romantismului european.

Curentul s-a desfăşurat în epoca revoluţiilor sociale de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, cuprinzînd revoluţiile burgheze din 1789, 1830 şi 1848 din Franţa, cu toate urmările şi ecourile lor în alte ţări, dar şi mişcările revoluţionare din alte regiuni ca — de pildă — din Polonia în 1831 şi 1848, din Italia — ne referim anume la revoluţia carbonarilor —, din Grecia, la luptele pentru independenţă, generalizate apoi şi la celelalte ţări din Balcani. Asistăm de fapt, în această vreme, la declanşarea unei lupte înverşunate pentru eliberarea socială şi naţională a popoarelor. Ca o reacţiune împotriva acesteia s-au produs apoi — după cum se ştie — aspre represiuni prin restaurarea Burbonilor, prin acţiunea „sfintei alianţe", prin înăbuşirea mişcării decembriste din Rusia ca şi prin combaterea tuturor încercărilor revoluţionare din 1848.

Toate aceste evenimente au constituit, pe de o parte, fundalul istoric-social al romantismului european și totdeodată determinantele lui evidente, izbucnind din relațiile sociale ale timpului, pe de alta, au înrîurit conținutul și tendințele generale ale acestui curent.

Cea mai directă consecință a factorilor politici și sociali mai sus citați o constituie diversificarea originară a romantismului în două ramuri cu relief distinct: una *activă*, combativă, militantă în serviciul forțelor progresiste ale timpului, alta *pasivă*, contemplativă, chiar retrogradă. Apariția preromantismului, care nu s-a generalizat în toate țările, a alcătuit preludiul agitatoric al mișcării, îndeosebi către ramura militantă a romantismului.

Cele două direcții reprezintă de fapt, cum ușor se poate vedea, poziția burgheză, în plin avînt, ca și cea aristocratică în defensivă. Limitele extreme ale celor două ramuri trebuiesc și ele reținute spre a ușura înțelegerea structurilor respective. Ne referim anume la pesimismul atroce și la paseismul feudal al romantismului pasiv, ca și la atitudinea revoluționară a romantismului activ, reflectată în poezia unui Leopardi și Vigny pe de o parte, în cea a lui Byron sau Hugo, pe de alta.

Continuînd descrierea caracterelor comune ale romantismului european, fără a ne opri deocamdată la diferențierile naționale, trebuie să menționăm că o puternică trăsătură de ansamblu ne-o oferă — după cum se știe — opoziția violentă împotriva clasicismului, de fapt a dogmatismului clasicist și împotriva concepției clasice în genere. Această atitudine radicală s-a manifestat în primul rînd prin combaterea aprigă a raționalismului, ca metodă absolută și concepție exclusivă. S-a dus astfel, de fapt, o luptă hotărîtă împotriva clasicismului și luminismului secolului al XVIII-lea care-și revărsaseră totuși o parte din apele lor în preromantism. S-a ajuns, prin urmare, la proclamarea drepturilor „inimii", ale sensibilității și imaginației aprinse, frîna rațională fiind redusă la minimum sau eliminată, în numeroase țări, aproape cu totul.

Antiraționalismul romantic a mai avut o importantă consecință filozofică și literară pe care trebuie s-o menționăm acum. În timp ce luminismul raționalist descrie în literatură pe om în genere, în afară de coordonatele de timp și spațiu, pe baza unității și uniformității rațiunii, romantismul — exaltînd sensibilitatea și imaginația — statuează principiul descrierii artistice a individului și deschide astfel calea unei largi desfășurări a individualismului. Cea mai de seamă urmare literară a acesteia a devenit *lirismul romantic*, dezlănțuirea explozivă a frămîntărilor eului, a sentimentalismului și imaginației fără frîu.

Determinantele filozofice ale lirismului romantic sînt îndeobște cunoscute. Ele purced din idealismul filozofic german, din cel subiectiv, obiectiv și magic deopotrivă, de la Kant, la Schelling, la Novalis, la Hegel, Fichte și Schopenhauer, dar — în fond — filozofia de care vorbim e ea însăși o expresie a spiritului romantic al vremii și alcătuiește, de fapt, împreună cu literatura, același stil cultural.

Tematica liricii romantice e multiplă și variată și nu putem menționa aci decît principalele ei forme. Ne apare astfel mai întîi cîntarea, pînă la

imn, a *naturii*. E vorba de contemplarea ei îndepărtată, dar și de cufundarea în cuprinsul ei a spiritului poetic, de unitatea eului cu natura, de consolarea prin natură, de paralelismele psihice dintre om și natură și de alte numeroase aspecte de acest fel. Tematica naturii a fost ilustrată de un Wordsworth și Shelley, de un Novalis și Lenau, de un Leopardi, Lamartine sau Hugo, de un Eminescu și de alți mari poeți. Ea cuprinde un repertoriu strălucit de motive, tratate variat de la scriitor la scriitor. Se adaugă tematicii naturii o frămîntată tematică erotică, legată adesea de cea dintîi. Și aci gama sentimentelor e variată, de la exploziile bucuriei paradisiace la oscilațiile incertitudinii și pînă la pesimismul absolut, de la Musset, la Lamartine, Hugo, Leopardi și pînă la Eminescu. Acest lirism erotic e adesea învăluit în meditații și o concepție generală de viață îl determină sau îl cuprinde de cele mai multe ori.

O expresie a individualismului romantic e și cultivarea temelor fantastice, cu forme și aspecte felurite. Ne întîmpină astfel fantasticul de natură folclorică, mînuit cu măiestrie de un Tieck sau Chamisso, de un Pușkin sau Eminescu. E apoi fantasticul psihologic, care pătrunde pînă în subconștient, în substraturile obscure ale spiritului, referindu-se uneori chiar și la stările patologice ca, de pildă, în formele terifiante ale fantasticului la Coleridge, Hoffmann sau Poe. Se ivește, de asemenea, fantasticul demonic, așa cum e ilustrat în opera lui Byron, Hugo, Lermontov, Madacs, Eminescu. Romantismul european care se reazimă, după cum am arătat, în bună parte pe funcțiunile imaginației, a găsit — prin urmare — aci un larg cîmp al aplicației sale.

Individualismul romantic se înfățișează apoi și printr-o altă manifestare tipică a sa, prin inadaptabilitatea socială, politică și personală, pe diferitele trepte ale acesteia. Lirismul romantic prezintă astfel tipul pasiv al inadaptabilului, cunoscut sub caracterizarea concretizării „bolii secolului“ *(le mal du siècle)*, specific la un Chateaubriand, Musset, Lermontov sau cel puțin al geniului inadaptabil, ca la Vigny și Eminescu. Se alătură acestora tipul *activ* al inadaptabilității, cel protestatar și libertar cunoscut sub numele de titanism, ca răzvrătire împotriva ordinei divine și sociale deopotrivă. El e ilustrat prin celebrele poeme ale lui Byron, Shelley sau Eminescu, spre a cita numai pe cei mai caracteristici autori ai acestei tematici.

La enumerarea marilor teme ale lirismului romantic european, mai adăugăm o caracteristică de seamă a acestuia : revărsarea lirismului peste întreaga literatură a timpului, peste toate genurile, peste cel epic și dramatic deopotrivă, după cum se vede, de pildă, cu limpezime în proza lui Byron sau Hugo, în drama lui Pușkin, Hugo sau Alecsandri. Asistăm, de fapt, la inundarea cu lirism a tuturor cîmpurilor literare, și chiar filozofice și științifice.

În contradicție cu individualismul romantic care era de altfel de natură artistică, se ivește un alt caracter al romantismului european și anume cel democratic, popular. Un însemnat sector al curentului e oferit într-adevăr de mișcarea folclorică dezlănțuită de romantism, îndată după incitațiile luminismului, de felul celor ale lui Herder. Percy, Ossian, la englezi, Arnim și Brentano, frații Grimm la germani, mișcarea pașoptistă de la noi

și din restul Europei — toate acestea au descoperit valorile folclorice, îndeosebi cîntecele și baladele populare atît de consonante romantismului. Folclorul a devenit, pentru multe popoare, îndeosebi pentru cele din răsăritul european, baza perpetuă a literaturii lor culte, ținînd locul tradiției clasice pe care acestea n-o aveau.

O importantă latură a democratismului romantic e apoi puternicul său caracter militant, faptul că el luptă viguros pentru realizarea idealurilor politice și sociale ale epocii, contribuind la închegarea unui front ideologic comun împotriva robiei sociale și naționale, mai ales ale aceleia din Italia, Spania, Polonia, din țările centrului și sud-estului Europei. Poeți ca Byron, Shelley, Leopardi, Pușkin, Mickiewicz, Petőfi, Bolintineanu sau Eminescu și-au ascuțit versurile ca pe săbii, spre a însoți și întări bătălia armelor. În Țările Române, mișcarea pașoptistă cuprinzînd curentul național-popular al lui Kogălniceanu, Alecsandri și Bolintineanu s-a integrat, în forme specifice, acestui front european.

Legat strîngent de această luptă socială și națională apare — ca o nouă trăsătură de bază a romantismului european — *istorismul*, expresie a marilor momente politice ale timpului ca și a întregii ideologii burgheze a vremii care adună — printre altele — contribuții filozofice ca cele ale lui Vico, Herder și Hegel.

Consecințele literare ale istorismului au fost mari și hotărîtoare. Ele au dus la dezvoltarea amplă a genurilor și speciilor istorice. A cunoscut astfel o abundență excepțională romanul istoric prin Scott, Hugo, Vigny, Manzoni, nuvela istorică prin Kleist, Pușkin sau Negruzzi, drama istorică prin Hugo, Manzoni, Pușkin, Alecsandri sau Hasdeu. Li se adaugă apoi poemul istoric și sociogonic prin Hugo *(Legenda secolelor)*, prin Lenau *(Albigensii)*, prin Madacs *(Tragedia omului)*, prin Eminescu *(Memento mori)* etc. Un interesant și caracteristic subcapitol al istorismului e așa-numitul romantism antichizant, un fel particular al receptării clasicismului antic de către poeți ca Hölderlin, Hugo, Keats, Eminescu.

Din punct de vedere artistic și privit în ansamblul său, romantismul european se opune clasicismului dogmatic, aceluia care proclama puritatea și diferențierea genurilor și speciilor, și prin dizolvarea aproape integrală a acestora, prin dominarea generală a atmosferei lirice. Există de fapt și mai cu seamă un singur gen, și acesta e cel liric. De asemeni, de o deosebită însemnătate se dovedește lupta împotriva stilului clasic, „nobil", a aspectelor artificiale, a convențiilor de tot felul, a stilului mitologic etc. Întreaga armătură clasicizantă și academizantă a fost răsturnată pentru totdeauna.

Toată această luptă împotriva clasicismului se duce în numele unei concepții pe care n-am subliniat-o pînă acum decît în treacăt și care este cea a realismului, cu toată contradicția aparentă dintre cele două curente. Într-adevăr, în chiar manifestul romantismului francez, cuprins în prefața lui *Cromwell*, nu lipsește apologia realismului. Privit cu atenție, documentul pare uneori nu un autentic manifest al romantismului, ci unul al realismului, atît de categoric celebrează el reflectarea realității în artă. Marii scriitori ai curentului de la Byron la Hugo, de la Pușkin la Petőfi și Eminescu au cultivat,

în mod continuu, un filon realist pe care nu l-au abandonat niciodată și care i-a îndemnat chiar pe unii cercetători să-i caracterizeze pe aceștia, desigur în mod eronat, ca realiști.

*
* *

Am înfățișat, după cum s-a putut constata, un tablou general al romantismului european sau mai exact o descriere în linii mari, așa cum am anunțat de la început, a structurii romantismului european. Am cuprins în expunerea noastră caracterele comune ale romantismului manifestat istoric și concret la diferite popoare și în diferite țări. În realitate, nu există însă nicăieri un romantism european sau mondial abstract și general, ci numai întrupări naționale ale romantismului în cadrul Europei și Americii, adică un romantism englez, german, francez, italian, american, maghiar, român etc.; prin urmare ne întîmpină de fapt forme istorice, precise ale romantismului european sau mondial.

Este necesar să mai observăm că nu toate aceste modalități ale romantismului cuprind ansamblul notelor pe care le-am prezentat mai sus ci — dimpotrivă — că unele caractere aparțin unora dintre popoare, altele altora, sau dacă se ivesc pretutindeni, se prezintă sub grade și intensități deosebite.

Romantismul european reprezintă, privit în ansamblu, o expresie tipică a unității în varietate.

Despre unitatea curentului am vorbit pe larg mai sus, rămînînd acum, așa cum am mai anunțat, să înfățișăm cel puțin unele aspecte ale varietății, în funcție de criteriul național.

Cea dintîi diferențiere în cuprinsul tabloului general ne-o înfățișează extensiunea în spațiu a curentului de care ne ocupăm, ca și gradul de afirmare în sensul mai sus citat. Sînt astfel țări ca cele baltice sau Canada de limbă franceză cărora le-a lipsit o mișcare romantică, mai vie și mai eficace; de asemeni Țările de jos, Elveția cuprind manifestări mai anemice ale romantismului. Alte țări ca cele din sud-estul european, Serbia, Grecia, România au intrat mai tîrziu în orbita romantică. Altele — dimpotrivă — au marcat puternic curentul, încă de la început, adică de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ca — de pildă — Anglia și Germania, urmate de Franța în secolul al XIX-lea.

Un alt mod al diferențierii ni-l oferă cronologia însăși, în ce privește datele apariției și stingerii romantismului în diferite țări. Se știe astfel că acest curent apare mai întîi în Anglia și Germania în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea, între manifestările romantice ale celor două țări realizîndu-se un „paralelism riguros", cum îl numește Paul Van Tieghem, fără ca vreo influență să se fi exercitat între aceste două țări. În Franța și Scandinavia curentul apare la începutul secolului al XIX-lea, urmat — mai tîrziu — de manifestările lui italiene, spaniole și ruse. Abia către 1825 asistăm la o generalizare a romantismului în mai toată Europa, în România fenomenul impunîndu-se către 1829 cînd apar la noi primele traduceri din Lamartine. În celelalte țări din centrul și răsăritul Europei, curentul se ivește și mai tîrziu.

În această regiune, romantismul a avut un rol important, înlesnind apariţia însăşi a literaturilor moderne prin incitarea condiţiilor creatoare, interne.

În ce priveşte stingerea romantismului, ne întîmpină şi aci unele diferenţieri naţionale. Romantismul englez, de pildă, se sfîrşeşte pe la 1830, cel olandez către 1840, cel rus către 1835, cel german pe la 1840, cel francez pe la 1848, cel polonez către 1850, cel italian spre 1855, cel român se prelungeşte — cu Eminescu — spre sfîrşitul veacului ; de aceea, în unele ţări se vorbeşte, şi cu drept cuvînt, de un romantism întîrziat.

O altă serie de diferenţieri naţionale se datoreşte tradiţiilor locale, variabile după ţări. Unele popoare au cunoscut — ne referim la cele din Occident — o tradiţie clasică puternică, aşa cum s-au întîmplat lucrurile cu Anglia, Germania, Franţa şi Italia. Faptul a determinat o accentuare a filonului realist din cuprinsul romantismului şi dincolo de el. Alte popoare n-au avut, aşa cum am mai observat, o tradiţie clasică şi locul acesteia a fost luat de tradiţiile naţionale şi folclorice, ceea ce a determinat o altă configuraţie a romantismului ca, de pildă, la cehi, iugoslavi, români, dar şi la catalani sau la americanii de limbi neolatine.

O diferenţiere mai precisă a romantismului european a fost încercată în cercetarea, devenită clasică, a lui Paul Van Tieghem cu privire la tema noastră. Ea foloseşte alături de criteriul geografic şi pe cel al conţinutului specific naţional. Cercetătorul distinge astfel un romantism septentrional, unul meridional şi un altul oriental, descriind trei grupe de manifestări romantice :

1. Grupa germană şi engleză, la care se adaugă romantismul olandez şi scandinav. Ea apare exact la aceeaşi dată cu toate componentele ei, după cum mai observam, fiind precedată de o puternică mişcare preromantică.

2. Grupa franceză, italiană, spaniolă, portugheză, care cuprinde în urma ei o viguroasă tradiţie clasică ce a trebuit să fie combătută şi care purcede încă de pe vremea umanismului Renaşterii. Ea e lipsită de o mişcare preromantică accentuată, frîna raţionalistă a clasicismului funcţionînd încă, într-o măsură, în acest cadru.

3. Grupa ţărilor slave şi danubiene în cuprinsul căreia romantismul apare mai tîrziu, durează mai mult şi nu se opune vreunei tradiţii clasice, aproape inexistentă de altfel ; ea se manifestă mai intens pe latura militantismului, potrivit împrejurărilor politico-sociale locale.

Fireşte descrierea grupelor lui Van Tieghem trebuie larg completată în ce priveşte conţinutul de idei şi sentimente al fiecăreia, adăugîndu-se de pildă grupei germanice tendinţa metafizică, pasionalitatea aprinsă, titanismul şi satanismul ca şi în genere cultivarea exaltată a sentimentalismului, dar misiunea noastră nu constă în dezvoltarea temei în această direcţie. De asemeni, din cadrul fiecărei grupe în parte trebuie desprinse caracterele proprii ale fiecărui mod naţional al romantismului, ceea ce iarăşi nu ne-am propus să urmărim aici.

În ce priveşte trăsăturile specifice ale romantismului românesc faţă de cel european ca şi cele comune cu acesta, ele vor fi înfăţişate în studiile ce urmează.

LE ROMANTISME EUROPÉEN DANS SES TRAITS DOMINANTS

Résumé

C'est un fait connu que le concept de *romantique* connaît deux acceptions : l'une historique et l'autre systématique. Il va de soi que la description du concept historique inclut aussi l'acception systématique : notre étude traite du caractère dominant du romantisme européen, envisagé au point de vue historique, c'est-à-dire au point de vue de sa réalisation concrète par rapport au temps.

La définition du romantisme a été, de tous temps, difficile. Par exemple, Paul Van Tieghem en cite plus de 150. Toutefois ce fait ne doit pas nous effrayer, vu que ce courant peut être néanmoins déterminé dans ses lignes générales. Tout d'abord on lui reconnaît un caractère indépendant vis-à-vis du classicisme, auquel il s'oppose, ainsi que vis-à-vis du réalisme qui lui succède. En tout cas il ne s'agit pas d'un mouvement de transition, ainsi que le prétendaient quelques auteurs. C'est un mouvement qui vit par et en soi-même et non seulement à son époque, mais aussi profondément dans la postérité, en fait jusqu'à nos jours. La localisation historique du romantisme européen se situe — avec approximation — entre la fin du XVIII-ème siècle et le milieu du XIX-ème, c'est-à-dire à l'époque des révolutions bourgeoises entre 1789 et 1848. Par ailleurs, celles-ci constituent son théâtre et les causes sociales qui l'ont déterminé. Elles ont généré aussi les deux aspects fondamentaux du romantisme : celui *actif*, militant, révolutionnaire et en tout cas progressiste, et celui *passif*, contemplatif, voire rétrograde ; le premier trouve son point d'appui dans l'idéologie triomphante de la bourgeoisie et le second dans l'aristocratie agonisante.

L'étude passe ensuite en revue les caractères communs du romantisme européen : opposition contre le classicisme et l'époque des lumières, développement vigoureux du lyrisme, avec ses sources philosophiques, sa thématique connue ; on y montre le débordement de ce lyrisme submergeant tous les genres et espèces littéraires. Enfin, l'étude mentionne la contradiction complexe entre l'individualisation extrême et le démocratisme politique, les deux avec des répercussions littéraires. En conclusion, on y ajoute l'historisme et la veine réaliste du mouvement romantique, qui inclut une nouvelle contradiction dans l' intérieur du romantisme européen.

Prodigioasa aventură a unui cuvînt: „romantic“

PAUL CORNEA

Istoria introducerii şi a acreditării termenului „romantic“ e din cele mai instructive. Trei naţiuni europene au colaborat la descoperirea, perfecţionarea şi valorificarea lui universală: Franţa i-a dat etymon-ul, Anglia — prima formă uzuală, Germania — sensul istorico-estetic. De la început, el a denumit lucruri diferite, înconjurîndu-se de o penumbră, care pe unii i-a indignat, pe alţii i-a sedus, dar le-a hrănit tuturora închipuirea cu fantasme. Un termen anexat de vorbitori într-o perioadă istoriceşte scurtă, spre a denumi o realitate fluidă, de o complexitate încă neexplorată, care, pe deasupra, s-a bucurat de „succes“ din cauza puterii sale de sugestie şi a lipsei de „concurenţă“, risca să provoace numeroase nedumeriri. Trebuie spus că în cazul cuvîntului „romantic“ şi al derivatelor sale, timpul n-a făcut decît să amplifice această stare de confuzie iniţială.

Şi în cazul de faţă, ca în multe altele, începutul e modest şi semnele prevestitoare ale gloriei nu se văd. La originea adjectivului „romantic“, atestat în limba engleză pe la jumătatea secolului al XVII-lea, cu sensul „iubitor de romane vechi“ (*like the old romances*) se află substantivul francez „*roman*“ însemnînd poveste de aventuri în versuri sau proză, din care derivă şi „*romance*“. Englezul „romantic“ avea o nuanţă pejorativă, vizînd falsitatea şi irealitatea romanelor cavalereşti sau pastorale, combinaţia lor de fabulos, extravagant şi neverosimil. Cu triumful raţionalismului din secolul al XVIII-lea, înţelesul acesta eterodox şi ezoteric a devenit şi mai acuzat. „Romantic“ era fructul fanteziei dezordonate sau maladive, în opoziţie cu produsele minţii limpezi. Cuvîntul se asocia sinonimic cu „*chimerical*“, „*ridiculous*“, „*unnatural*“ sau „*bombast*“ şi figura în sintagme de tipul „*romantic absurdities and incredible fictions*“. Dar spre mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd elanurile inimii şi jocurile interzise ale fanteziei încep să cîştige teren, în ciuda rezistenţei opuse de cerberii clasicismului, termenul „romantic“ îşi ameliorează situaţia. Fără a înceta să numească exageraţia vechilor romane, el se încarcă în acelaşi timp cu semnificaţia de „pitoresc“, fiind utilizat ca să sugereze peisajele neobişnuite, care seamănă cu cele descrise în romane, peisajele capabile să reţină privirea, să surprindă printr-un detaliu caracteristic. În felul acesta, ideea de pejoraţie dispare, deşi nu fără a lăsa o anumită doză reziduală. J. Warton scrie, în 1757: „*The Subject and Scene of this Tragedy, so r o m a n t i c and uncommon are highly pleasing to the Imagination*“. De-aci înainte, adjec-

tivul „romantic" își va pierde puțin cîte puțin legătura cu genul literar de proveniență (romanele cavalerești), devenind un calificativ din ce în ce mai obișnuit pentru aspectele spectaculoase și insolite ale naturii. Conexiunea lui cu această modalitate a peisajului e atît de mare încît traducătorii francezi ai literaturii engleze a timpului încep să substituie termenul „pitoresc" prin acela de „romantic" [1].

Oricum, canalul Mînecii e trecut prin deceniile șapte-opt. E adevărat că Alexis François a atestat existența cuvîntului în Franța încă din 1694, dar e vorba de o inițiativă excepțională, fără urmări (Cuvîntul apare într-o scrisoare privată a abatelui Claude Nicaise și se referă — e revelatoriu să reținem amănuntul — la idilismul bergeriilor, resimțit ca o proiecție ideală a spiritului : *„Que dites-vous, Monsieur, de ces pastoureaux, ne sont-ils pas bien romantiques?"*). [2] În mod uzual termenul e introdus de Letourneur și J. J. Rousseau. Cel dintîi scria, în 1776, în prefața celebrei traduceri a dramelor lui Shakespeare, în 20 volume : *„Ce n' est pas seulement au sein d'une ville... qu'il faut lire et méditer Shakespeare. Celui qui voudra le connaître doit errer dans la campagne, gravir la cime des rochers et des montagnes ; que de là il porte sa vue sur la vaste mer, et qu'il la fixe sur le paysage aérien et r o m a n t i q u e des nuages, alors il sentira quel fut le génie de Shakespeare, ce génie qui peint tout, qui anime tout"*. În 1777, găsim un text decisiv la Rousseau : *„le mot... joint ensemble les effets physiques et moraux de la perspective. Si ce vallon n' est que p i t t o r e s q u e, c'est un point de l'étendue qui prête au peintre et qui mérite d'être distingué et saisi par l' art. Mais s' il est r o m a n t i q u e, on désire s' y reposer, l'oeil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes : elle oublie le vallon pour se complaire dans les idées, dans les images qu'il lui a inspirées. Quelques sites des Alpes, plusieurs jardins et campagnes de l'Angleterre ne sont point r o m a n e s q u e s, mais on peut dire qu' ils sont plus que pittoresques, c' est-à-dire touchants et r o m a n t i q u e s"*[3].

Din rîndurile de mai sus se vede că pentru Rousseau „romantic" nu mai coincide cu „pitoresc" ; conținutul primului termen e mai bogat, de-

[1] Istoria termenului „romantic" și a derivatelor sale a fost făcută de multe ori. Dintre lucrările esențiale, notăm : L o g a n P e a r s a l l S m i t h, *Four Romantic Words*, în *Words and Idioms, Studius in English Language*, London, 1925 ; A l e x i s F r a n ç o i s, *Où en est „romantique" ?* în *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, Paris, 1930 ; C a r l a A p o l l o n i o, *Romantico : storia e fortuna di una parola*, Firenze, 1958. Un rezumat clar la M a r i o P r a z, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, 1930. Date sumare despre evoluția termenului „romantic" se găsesc și în sinteza lui P a u l V a n T i e g h e m, *La littérature romantique dans la littérature européenne*, Paris, 1948. Foarte prețios prin orizontul internațional al informației și analiza minuțioasă a apariției conceptului de „romantic" în diverse țări e studiul lui R e n é W e l l e k, *The Concept of Romanticism in Literary History*, în *Concepts of Criticism*, New Haven and London, Yale University Press, 1966. În românește : I. P u l b e r e, *Problema definirii romantismului și a raporturilor sale cu preromantismul*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Philologia, fasc. 2, 1964.

[2] A l e x i s F r a n ç o i s, *op. cit.*, vol. I, p. 326.

[3] Apud F. B a l d e n s p e r g e r, *Les influences étrangères : le Nord*, în *Le romantisme et les lettres*, Paris, 1929, p. 105.

oarece implică, în afară de particularitatea obiectivă a peisajului, și repercusiunea sa sufletească, starea de reverie duioasă, de vag al imaginației. Apar aici acele armonici misterioase ale sonului fundamental, care-i vor da cuvîntului puterea de a se întinde peste vaste provincii ale spiritului și a alimenta izvoarele obscure ale sensibilității. Dar în *Dictionnaire de l'Académie*, care-l primește în ediția din 1798, noua valoare a cuvîntului nu e recunoscută : *„Il se dit ordinairement des lieux, des paysages qui rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans"*. Totuși *„romantique"* apare la Delille (*Jardins*, ed. 1800, unde înlocuiește pe *„romanesque"*, din ed. 1782) și Chateaubriand (în *Essai*).

O nouă etapă, de astă dată hotărîtoare, în evoluția semantică a termenului, e parcursă în Germania ultimelor decenii ale secolului al XVIII-lea. Herder utilizează adjectivul „romantic" drept echivalent pentru „medieval", vorbind de o poezie sentimentală și ingenuă „romantică" în antiteză cu poezia doctă, de meșteșug mai mult decît de inspirație, a antichității. Frații Schlegel sînt însă cei care atribuie cuvîntului semnificația sa modernă, transformîndu-l dintr-un calificativ de stare sufletească, mai mult sau mai puțin definită în sens sentimental, într-un termen de estetică istorică. Se știe că cei doi frați Schlegel, în special Frederic, mezinul, excelau în a arunca punți care să unească domeniile cele mai diferite ale spiritului. Fertilitatea neobișnuită a gîndirii lor speculative se manifestă printr-o producție de idei de o abundență extraordinară, plină de contradicții, de platitudini, de obscurități, dar și de sclipiri geniale, pe care de-abia viitorul avea să le recupereze. Ei se vor servi de termenul „romantic" ca să numească o nouă poetică, ale cărei principii, încă nebuloase și divergente, se degajau în discuțiile și practica unui mic cerc de literați grupat în jurul revistei „Athenäum" din Iena. Pentru frații Schlegel „romantic" nu va mai însemna, ca în Anglia și Franța, „pitoresc" sau „romanesc" (cu o nuanță sentimentală în plus). Ei iau cuvîntul într-o accepție istorică, asociindu-l cu ideea de epocă „romană", prin urmare cu civilizația născută din amestecul lumii vechi și al lumii germanice. Această civilizație, caracterizată în mod esențial prin creștinism și instituția medievală a cavaleriei, se situează la antipozii antichității. Ca atare, sînt „romantice" acele literaturi „romane" care au dat expresie spontană instinctului divin din sufletul omului, refuzînd convențiile și imitarea sterilizantă a antichității (ceea ce — credeau frații Schlegel, exagerînd lucrurile — era cazul cu toate literaturile europene, inclusiv franceza pînă la Renaștere). Anticlasicismului raționalist, tactic mai mult decît strategic, al lui Lessing, i se substituia astfel un anticlasicism cu adevărat redutabil, deoarece se întemeia pe mistica sensibilității descătușate și se încorpora într-o doctrină fundamentată istoric [4].

Cu o deosebită vigoare polemică au criticat frații Schlegel estetica franceză a „marelui secol", așezată sub semnul lui Boileau, care în epoca lumini-

[4] Despre frații Schlegel și însemnătatea grupării de la Athenäum : Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, 1911 (Vierte Auflage) — capitolele : *Die Gebrüder Schlegel* și *Das Athenäum* ; René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1780—1950*. I : *The Later Eighteenth Century;* II : *The Romantic Age ;* Yale University Press, New Haven, 1955. Vd. și Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, București, 1968. Un punct de vedere marxist la Paul Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur* (1750—1848), Berlin, 1963.

lor își întinsese tentaculele asupra întregii Europe. *„Il n'y a point de monopole pour la poésie en faveur de certaines époques et de certaines contrées* — arăta A. W. Schlegel în *Cours de littérature dramatique* (Genève, 1813) — *Ce sera toujours une vaine prétention que celle d'établir le despotisme en fait de goût; et aucune nation ne pourra jamais imposer à toutes les autres les règles qu'elle a peut-être arbitrairement fixées"* [5]. Anticii sînt însă menajați, căci armonia și echilibrul artei lor nu rezultă dintr-o constrîngere canonică ci traduce efectiv o stare de spirit genuină. *„L'inspiration des anciens était simple, claire et semblable à la nature dans ses oeuvres les plus parfaites. Le génie romantique, dans son désordre même, est cependant plus près du secret de l'univers, car l'intelligence ne peut jamais saisir qu'une partie de la vérité, tandis que le sentiment, embrassant tout pénètre seul le mystère de la nature"* [6]. Atașat unor scriitori numiți Shakespeare, Calderon, Ossian etc. termenul „romantic" preia atribute care-i vor rămîne printre cele mai definitorii: iraționalism, naturism, spontaneism, egotism, sentimentalism și devine opusul termenului „clasic". Acestei antiteze, care nu e în totul exactă, dar e foarte expresivă, i se asociază alți binomi antitetici, de tipul: organic-mecanic, pictural-sculptural. Se vede că pînă la urmă doctrina lui Schlegel tinde să transforme conceptul istoric într-unul tipologic.

Teoria schlegeliană e difuzată în Franța prin vocea elocventă a d-nei de Staël. *„Le nom de romantique* — scrie ea în *De la littérature,* 1800 — *a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme"*. Deși, ca spirit format de „lumini" în respectul regulilor și al valorilor tipice, d-na de Staël considera că gustul *„au moins dans ses principes généraux"* este fix, după cum și virtutea e una și aceeași pretutindeni, ea avea o clară intuiție a relativității frumosului în timp și spațiu. Poeziei mediteraniene *(Midi)*, strălucitoare, voluptoase, vitale, îi opunea poezia Nordului *„qui s'élance au-delà de cette terre"*, *„ébranle l'imagination"* și *„porte vers l'avenir, vers un autre monde l'âme fatiguée de sa destinée"*. De observat că antiteza *Midi — Nord* se întemeiază pe considerente de climat și mediu geografic, în spiritul lui Montesquieu. Ea se suprapune numai parțial peste antiteza clasic-romantic, care derivă dintr-o conștiință de specificitate etnică și de comunitate istorică. Dar pentru d-na de Staël literaturile spaniolă și italiană aparțin *Midi*-ului, pe cînd pentru Schlegel aparțin Nordului, acesta fiind în mod ireductibil „romantic". Formula d-nei de Staël avea să fie repede înlocuită de formula lui Schlegel, deși pasiunea simplificatoare și schematismul celei dintîi nu era cu nimic mai prejos decît al celui de-al doilea.

Opera de propagare a teoriilor romantice germane continuă în Franța în timpul imperiului, cu destulă intensitate, dacă ținem seama că mișcarea literară și artistică era orientată de Napoleon I într-o direcție neo-clasică. Apar cîteva lucrări interesante însă ecoul lor nu e decisiv [7]. Charles de Villers,

---

[5] A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique,* tr. par M-me Necker de Saussure, Genève, 1813, vol. I, p. 78.

[6] *Ibidem,* vol. II, p. 329.

[7] Asupra lucrărilor care propagă în Franța imperiului ideile romantismului german: E. Eggli, P. Martino, *Le débat romantique en France, 1813—1830. Pamphlets. Manifestes. Polémiques de presse,* t. I, 1813—1816, Paris, 1933.

într-un eseu care sugerează mai mult decît lasă să se înțeleagă titlul (*De la manière essentiellement différente dont les poètes français et allemands traitent l'amour*, Münster, 1806) și într-o scrisoare către un M. Millin (*Magasin encyclopédique*, 1810) dă o expunere surprinzător de clară a crezului romantic, în viziunea grupării de la Iena. W. Schlegel publică, în 1807, o *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*, demonstrînd, deși cu grijă vădită de a nu irita susceptibilitatea francezilor, că estetica sublimului și a încordării colosale a conflictului e superioară artei de curte, care respectă cuviința în expresia sentimentelor și se lasă guvernată de reguli strict codificate. Benjamin Constant, prietenul d-nei de Staël, întreprinde în 1807 și tipărește în 1809 o adaptare a dramei lui Schiller, *Wallenstein*, în prefața căreia își afirma, deși discret și cu prudență, simpatia pentru sistemul dramatic anglo-germanic, mai capabil decît cel francez să conducă la natural și verosimil. Opera lui F. Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, tradusă parțial în 1812, invocă exemplul teatrului iberic, de o valoare unanim recunoscută, în ciuda totalei sale lipse de respect față de canoanele aristotelice și dogmele lui Boileau. Dar momentul hotărîtor în popularizarea conceptului german de romantism îl constituie anul 1813, cînd apar la mici intervale de timp, trei cărți memorabile : Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique* (trad. M-me Necker de Saussure), M-me de Staël, *De l'Allemagne*. Deși diferite în intenție și merite, aceste lucrări au deopotrivă însușirea de a aprofunda sensul ideii de „romantic" și a exemplifica în mod convingător, dacă nu superioritatea literaturilor născute sub cerul Nordului, măcar legitimitatea principiului estetic și conformitatea lor cu starea de spirit a Europei post-revoluționare. Dar climatul politic era tulbure și o discuție senină — imposibilă. În controversa aprigă stîrnită de apariția acestor lucrări s-au amestecat factori afectivi, fără nici o legătură cu chestiunile pur literare. Sensibilizați de căderea imperiului, mulți au văzut în noua doctrină elaborată dincolo de Rin o încercare de a coborî rolul Franței și a susține hegemonia spirituală a poporului german. Afară de asta, clasicismul se bucura în Franța de o autoritate enormă, depășind cu mult planul propriu-zis estetic : a fi „clasic" era un instinct pentru orice om bine crescut. Așa se explică faptul că termenul „romantic" a fost întîi îmbrățișat de adversari și folosit ca o armă de luptă. După René Wellek, cel dintîi scriitor care s-a auto-denumit romantic, transformînd vorba de ocară într-un titlu de glorie, ar fi Stendhal. Într-o scrisoare din 14 aprilie 1818, el declara : „*Je suis un romantique furieux, c'est-à-dire je suis pour Shakespeare contre Racine et pour lord Byron contre Boileau*" [8].

Aventuroasa odisee a termenului „romantic" se încheie cu parcurgerea unei ultime etape : trecerea de la adjectivul „romantic" la substantivul „romantism", prin urmare de la epitetul utilizat adesea în batjocură, la numele abstract—suport a ceea ce este comun în scrierile „romantice", în ideile și sentimentele afișate drept „romantice". Pasul acesta a fost îndeplinit în

[8] René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 141.

Franța, în perioada restaurației. Substantivul „romantism" e atestat în 1816 și devine uzual după *Discours sur le romantisme* de d'Auger, din 1824. *„L'absence du substantif abstrait* — scrie E. Eggli — *est significative. On ne s'avise pas encore de chercher, sous la diversité des oeuvres qu'on désigne comme romantiques ce que peut être en soi, le romantisme, de quelles dispositions — intermittentes ou chroniques — de la pensée et du sentiment il peut être l'expression, quelles relations existent entre ses manifestations littéraires et d'autres aspects de la vie et de la mentalité modernes"* [9]. De-abia cînd se ia act de existența indubitabilă a „lucrului", se simte nevoia imperioasă a „numelui". Necesitatea substantivului „romantism" e reclamată de conștiința ivirii unui fenomen literar „nou", care nu se mai înscrie în cuprinsul terminologiei curente.

Dar chiar după ce „noul" acesta va fi perceput ca atare, se va milita cîtăva vreme încă pentru deghizarea lui, conform deprinderii instinctive de a transforma necunoscutul în cunoscut și a reduce ceea ce se ignoră la ceea ce se știe. Romantismul va fi valorificat astfel nu ca un tip de nouă literatură, ci ca un gen al literaturii tradiționale. De vreme ce scrierile romantice nu intrau în nici una din clasificările obișnuite și nu se încadrau în rubricile prevăzute de manuale, nu era firesc ca ele să fie tratate drept mostre, fie și excentrice, ale singurei literaturi căreia i se recunoștea dreptul de cetățenie, anume literaturii clasice? Simplistă logică! Totuși — afirmă P. Martino — *„les premiers romantiques ne semblaient pas demander plus que cette tolérance"* [10]. Dar peste puțină vreme ei nu se vor mai mulțumi cu atît. Pe măsură ce-și va etala virtualitățile, romantismul va pretinde tot mai agresiv un statut de deplină autonomie.

Între 1820—1830 se poate considera că termenul „romantic", ca și derivatele lui, ajung a fi omologate de conștiința europeană. Încă din 1818 se vorbea în Italia de *„romanticismo"* și în Polonia de *„romantycznosc"*. În 1828 adjectivul „romantic" dar sub forma „romanticesc" și în accepția de pitoresc peisagistic apare și la noi într-o descriere de călătorie manuscrisă a lui Daniil Scavinski, poet mărunt, care-și datorează notorietatea mai mult celebrei scrisori a lui Negruzzi din *Negru pe alb* decît operei proprii. Relatînd un popas la poalele Ceahlăului, pe drumul spre Borsec, Scavinski rimează astfel, după metodele poeziei descriptive a secolului al XVIII-lea:

„Acolo sosind cu toții obosiți de osteneală,
Și pătrunși de-acea frumoasă, romanticească priveală
Stătură și pe verdeață începură a se pune,
Puterile-mprăștiate voind iarăși să le adune". [11]

[9] E. Eggli, P. Martino, *op. cit.*, p. 11—12.

[10] P. Martino, *L'époque romantique en France*, Paris, 1966, p. 43.

[11] Originalul versurilor lui Scavinski în ms. A. R. 423, sub titlul *Călătoria dumnealui hatmanul Constantin Palade, la feredeele Borsăcului, 1828, august, 30.* C. Negruzzi le-a reprodus cu ușoare modificări în scrisoarea *Daniil Scavinski*, publicată în *Curier de ambe sexe*, II (1838—1840), p. 39, integrată ulterior în *Negru pe alb*, sub denumirea *Un poet necunoscut.*

În 1835, termenul „romantic" era încetățenit la noi, probabil datorită lecturilor franceze ale păturii intelectuale : Heliade Rădulescu se servea de el spre a denumi o școală literară, iar Matei Millo, în Moldova, încă la primii pași de autor dramatic, îl folosea într-o comedie sprintenă, ca să creioneze un frazeolog ridicol, epatat de lustrul occidental.

Cu prilejul publicării în „Gazeta Teatrului Național" a traducerii baladei lui Victor Hugo, *Le Géant*, făcută de C. Negruzzi, și intitulată *Uriașul Daciei,* Heliade dădea următoarea explicare interesantă a deosebirii de nuanță dintre sinonimele gigant-uriaș : „Asemenea și aste două ziceri sînt tot de o însemnare și nu poate lepăda limba pe niciuna ; dar într-o poezie de școala romantică sau gotică, orice scriitor care voește a-și îngriji scrierea vede că sună mai bine zicerea uriaș, în vreme ce într-o poezie clasică gigant e mai bine așezată ; așa dar, gigantul e un uriaș clasic, și uriașul e un gigant romantic sau gotic" [12].

Eroul lui Matei Millo, caricaturalul Galantescu, se prezenta astfel publicului :

„Cuconiță și cucoane, sînt poet, poet romantic
Și din pieptu-mi poezie, vedeți, curge gemînd jalnic". [13]

În Transilvania, T. Cipariu și G. Barițiu uzau, respectiv, în 1836 și 1838, de termenul „romantic" în sensul de „pitoresc" [14]. Dar tot în 1838 A. Mureșanu se folosea de el în sensul estetic, vorbind de o nuvelă publicată în „Foaia pentru minte, inimă și literatură" care cuprindea „descrieri romantice originale" [15].

În fine, în 1840—1841 *Vocabularul franțezo-românesc* al lui P. Poenaru, F. Aaron și G. Hill, omologa termenul „romantic" în cele două principale semnificații ale sale : „romantic, se zice de locurile, de peisajele care înfățișează imaginației descrieri de poeme și de romane. Romantic se zice și de

---

[12] Notița lui Heliade, sub titlul *Tălmăcirea a vreo cîteva vorbe,* apare în „Gazeta Teatrului Național", 1835, nr. 10.

[13] Sceneta *Un poet romantic* a fost reeditată de Tiberiu Avramescu în *Începuturile teatrului românesc,* București, 1963. Versurile citate se găsesc la p. 144.

[14] Timotei Cipariu vorbea în 1836, cu admirație, de pitorescul cetății de scaun a Țării Românești : „Atîta pociu să zic, că de are Parisul, Londra, Viana prospecturi frumoase din afară, nu știu, că nu le-am văzut decît pre hîrtie, dară despre București poți să zici, ori vei căuta de la Băneasa, ori sus de la Mitropolie, cum că are o vedere și o situație așa frumoasă și *romantică,* cît ochii mei încă nu s-au putut sătura" *(Călătorie în Muntenia la 1836,* în *Prietenii istoriei literare,* I, 1931, nr. 1, p. 375.) G. Barițiu, descriind frumusețile văii Hațegului, exclama în 1838 : „Jur împrejur, în valea aceea atît de *romantică,* te întîmpină în călătoria-ți feliurimi de rămășițe mărturisitoare de binele, puterea și fericirea mai marilor țărei..." *(O privire preste ținutul Hațegului în Transilvania,* în „Foaia literară", nr. 3, 15 ianuarie 1838.)

[15] Notița lui Andrei Mureșanu exprimă rezerva semnificativă a redacției în legătură cu nuvela foarte exagerată și rău scrisă a unui Meletic Drăghici, *Focul amorului.* „Foaie pentru minte, inimă și literatură," nr. 25 și 26, 1838. „Cum că d. auctor să încearcă a da în limba noastră —spunea Mureșanu — descrieri *romantice* originale, mă bucur. Dar cum că eroilor și eroinelor sale dă însușiri de acestea care atît în privința morală, cît și amăsurat manierei școalei de acum poetice, nici decum nu să potrivesc cu veacul nostru, de aceasta îmi pare foarte rău" (nr. 26, p. 206).

oarecare scriitori care calcă regulile de compunere şi de stil aşezate de autori clasici ; se zice şi de uvrajele, scrierile acestor scriitori". *Vocabularul* glosează şi *„les classiques et les romantiques"* : „partizani felului clasic şi aceia care sînt ai felului romantic" [16].

A urmări mai departe soarta termenului „romantic" ar fi de-a dreptul fastidios. Chemat la viaţă cu funcţia modestă a unui sinonim, personalizat de Rousseau într-un sens liric, folosit spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, sub impulsul şcolii de la Iena, ca antonim (opusul termenului „clasic") devenit, în fine, substantiv abstract cu sarcina de a denumi o doctrină estetico-filozofică şi un curent artistic, el părea, spre 1830, a-şi fi luat definitiv locul printre uneltele spiritului uman, cu ajutorul cărora se pune ordine în haos. Existau, e drept, şi unele păreri pesimiste. De pildă, la 1830, în *Encyclopédie moderne* a lui Courtin, cineva scria : *„Romantisme. Terme encore nouveau et déjà prêt à tomber en désuétude"*. Însă asemenea profeţii au fost dezminţite de istorie. Cariera triumfală a cuvîntului „romantic" de-abia începea. Un triumf grevat de masive compromisuri şi de teribile echivocuri fiindcă paralel cu universalizarea conceptului a avut loc şi un proces de pulverizare caleidoscopică a sensurilor. Încît astăzi ne găsim în plină incertitudine : termenul pare a aparţine acelei categorii de abstracţiuni uzate, despre care Paul Valéry pretindea că sînt anume făcute — *„pour donner prétexte à des dissentiments infinis"*. Aplicîndu-l unor realităţi specifice, fiecare critic e tentat să-l definească în alt chip. Extraordinara difuziune internaţională a cuvîntului a avut, în felul acesta, drept rezultat, o gravă adulterare semantică. Iată o glorie scump plătită ! Dar nu era oare naiv să se creadă că pentru a ne înţelege e destul să rostim aceleaşi vorbe, cînd de fapt marea problemă e de a gîndi aceste vorbe la fel ?

LA PRODIGIEUSE AVENTURE D'UN MOT : „ROMANTIQUE"

Résumé

L'objet de l'article est de passer en revue le procès de cristallisation du concept „romantique" et de ses dérivés. L'auteur en discerne, quant à la découverte, à l'enrichissement et à la valorisation du mot „romantique" une collaboration internationale : la France en a fourni l'etymon, l'Angleterre la première forme usuelle (au sens péjoratif de *„like the old romances"*, associé avec *„chimerical"*, *„ridiculous"*, *„unnatural"*) et l'Allemagne la signification d'école (ou „courant") artistique et littéraire.

[16] P. Poenaru, F. Aaron şi G. Hill, *Vocabular franţezo-românesc după cea din urmă ediţie a Dicţionarului de Academie franţuzească, cu adăogare de multe ziceri, culese din deosebite dicţionare,* Bucureşti, 1840—1841, vol. II, p. 581.

Après avoir montré comment l'ancien sens péjoratif, sans disparaître complètement, a été obnubilé par le sens de „pittoresque" (une certaine qualité du paysage, attractif et émouvant en même temps) l'auteur s'arrête au passage de la Manche, vers 1777—1778, avec les traductions de Le Tourneur et Rousseau. Il signale, apud Alexis François, un emploi exceptionnel du mot en France, au XVII-e siècle.

Mais l'apport de Rousseau est d'une importance particulière. Chez lui le contenu de „romantique" est beaucoup plus riche que celui de „pittoresque", car, outre les attributs objectifs du paysage, il implique des prolongements affectifs, toute une musique envoûtante du sentiment. Le mot se charge de ces harmoniques mystérieuses qui vont lui donner la puissance de rayonner sur de vastes provinces de l'esprit et de nourrir les sources obscures de la sensibilité.

L'étape décisive dans l'évolution sémantique du terme est parcourue en Allemagne, à la fin du XVIII-e siècle, principalement grâce aux frères Schlegel. Les Schlegel se serviront du mot pour définir une nouvelle poétique dont les principes, encore nébuleux, se dégageaient dans la pratique littéraire de quelques jeunes gens rassemblés autour de la revue „Athenäum" de Yena. A l'anti-classicisme rationaliste de Lessing, plutôt tactique que stratégique, ils substituent un anti-classicisme de beaucoup plus redoutable puisqu'il s'appuyait sur la mystique de la sensibilité déchaînée et s'incorporait dans une doctrine à prétention de s'étayer sur les données de l'histoire. „Romantique" est lié avec l'époque romane, c'est-à-dire avec la civilisation surgie du mélange du monde ancien et du monde allemand, caractérisée essentiellement par la chevalerie et le christianisme. L'abolition des techniques littéraires du classicisme et l'inspiration chrétienne sont pour la première fois ainsi connexées dans une théorie esthétique. Mais il convient de remarquer que les Schlegel accentuaient surtout le côté „typologique" du concept „romantique" au détriment du concept „historique".

La doctrine allemande du romantisme a été ensuite popularisée en France par A. W. Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique*, par Simonde de Sismondi et surtout par M-me de Staël. L'auteur fait aussi état d'autres initiateurs, moins célèbres, tels que Charles de Villers, Benjamin Constant, Bouterwek. Il montre comment l'adjectif „romantique", employé en dérision par les adversaires du nouveau courant pendant la Restauration est devenu „substantif" : „romantisme" et a commencé à servir aux novateurs pour s'entredésigner.

Dans la dernière partie de son article l'auteur poursuit l'implantation du mot „romantique" dans les Pays roumains. La première mention en serait trouvé dans un manuscrit de 1828 d'un écrivain par ailleurs obscur : Daniil Scavinski. Vers 1835 l'emploi du mot semble se généraliser. Heliade Rădulescu, l'un des animateurs les plus en vue du mouvement littéraire des premières décennies du XIX-e siècle, l'utilise dans le sens d'„école littéraire". L'autre sens, de „pittoresque", se maintient néanmoins (T. Cipariu — 1835 ; G. Barițiu — 1838 etc.). Le dictionnaire français-roumain de Poenaru, Aaron et Hill, édité en 1840—1841, oeuvre importante de l'ancienne lexicographie roumaine, inscrit les deux significations et consacre ainsi officieusement leurs emplois.

Manifeste romantice

SILVIAN IOSIFESCU

Formele atît de diverse prin care școlile romantice au luat conștiință estetică, au polemizat și au propus valori și instrumente noi, toate textele care ar putea fi denumite cu termenul aproximativ de „manifeste artistice" au o pondere istorică superioară în raport cu curentele anterioare și cu multe dintre cele ce le-au urmat. Sînt foarte numeroase și teoretizează cu îndrăzneală. Teoretizează ironizînd uneori excesul de teoretizare. E o situație paradoxală. Tot astfel Jean-Paul Richter ironiza pe la 1800 excesul de sisteme estetice, dar o făcea în prefața la o nouă și foarte interesantă „Vorschule der Aesthetik". Axate pe conceptele de individualitate și originalitate, mișcările romantice tratează cu neîncredere teoretizarea gravă, sistematică, tind să o identifice cu atitudinea normativă a poeticelor. Dar sînt silite să teoretizeze polemic de condiția lor istorică, de opoziția la regulile și la ideile consacrate.

Nu intenționăm a ne ocupa — în cîteva pagini — de aspecte strict istorico-literare, cum ar fi semnalarea unor texte mai puțin cunoscute. Ne interesează situarea estetică a manifestelor policrome, desemnarea cîtorva trăsături care le creează o fizionomie distinctă în desfășurarea caleidoscopică a „artelor poetice".

Se știe că asemenea considerații unificatoare sînt pretutindeni dificile și riscate, fie pe linia orizontală a diversității sincronice, fie pe cea verticală a istoriei literare. Nu pot pretinde să descopere mai mult decît un contur în mișcare. Sînt mai dificile încă pentru școlile literare pe care le denumim sub eticheta comună de romantice. Romanticii înșiși au observat-o cei dintîi. Delimitîndu-se de o literatură și de o estetică socotite anacronice, creînd o polaritate — clasicism-romantism — ei au subliniat de la început caracterul vag al etichetei care îi grupa, nenumăratele diferențe dintre tipurile naționale de romantism. În prefața la *Cromwell* Hugo e mai interesat de contrastul culorilor decît de nuanțe. Dar cînd vorbește de „diferențele fundamentale care separă, după părerea noastră, arta modernă de arta antică, forma actuală de forma moartă", adaugă „sau, pentru a folosi cuvinte mai vagi, dar mai comun acceptate, literatura romantică de literatura clasică" [1]. În *Il romanticismo in Italia* (1823), Manzoni este de asemenea preocupat de delimitarea unei anu-

[1] V. Hugo, *Cromwell*, Hetzel, f.a., p. 4.

mite estetici, dar face și el rezerve cu privire la vagul termenului și la mulțimea sensurilor. „Vorbiți, scrie el marchizului d'Azeglio (textul lui Manzoni e o lungă epistolă), de o cauză pe care o susțin, de o direcție pe care o urmez, este direcția și e sistemul literar cărora le-a fost dată denumirea de romantice. Dar cuvîntul acesta se aplică la sensuri atît de variate, încît simt nevoia de a vă expune și de a vă accentua măcar ceea ce înțeleg eu prin aceasta" [2].

Cercetările de literatură comparată și de estetică literară pornesc de la diversitate și se reîntorc la ea. Mai recent a făcut-o René Wellek cu privire la denumirea de romantism [3]. Și în manifeste se poate remarca diversitatea mijloacelor și a tonurilor. Mijloacele se desfășoară într-un evantai larg, de la epistola preferată de Manzoni, cu alură de conversație mondenă, destinată însă implicit să circule și, în general, să fie tipărită pînă la pamflet și la articolul de revistă.

Deși s-a concentrat în poeticele înmulțite o dată cu Renașterea, nici estetica clasicismului nu se reducea la aceste arte poetice. Cînd nu-și propunea o expunere sistematică, cînd avea doar un obiect restrîns, astfel un tip de ideal uman, sau cînd răspundea unei solicitări precise, gîndirea clasică era vehiculată în forme foarte diferite între ele, cum sînt *El discreto* de Baltasar Graciàn sau *Les sentiments de l'Académie sur le Cid* de Chapelain. Romanticii vor înmulți însă prilejurile și vor diversifica mijloacele, accentuînd, valorificînd preferențial cîteva, mai ales prefața și articolul de gazetă. Față de tonul egal, enunțînd adevăruri incontestabile, vorbind în numele unui „simț comun" distribuit cu echitate al clasicismului, tonurile manifestelor romantice au toate un subtext polemic, dar sînt felurite ca și individualitățile, ca și tradițiile culturale sau împrejurările ce le-au dat naștere. Pentru că critica stilistică s-a ocupat foarte puțin — mai mult indirect și parantetic — de stilul mișcărilor literare, sugerăm celor interesați să cerceteze comparativ cîteva dintre cele mai cunoscute texte. E suficient să alăturăm frazele drapate, dar eficient ironice și cu sunet plin ce încheie prefața lui Hugo și cele cîteva pagini care deschid prima ediție a *Baladelor lirice* ale lui Wordsworth și Coleridge (1798). După ce dă două citate, Hugo constată : „se vede după această unică mostră că autorul dramei de față s-ar fi putut cuirasa — ca și alții — cu nume proprii și refugia după faima altora. Dar a vrut să lase acest mod de argumentare acelora care îl cred invincibil, universal și suveran. În ceea ce-l privește, preferă autorității argumentele, i-au plăcut totdeauna mai mult armele decît armoariile" [4]. În prefața scrisă cu trei decenii înainte de cei doi poeți englezi e revendicat foarte simplu meritul de a da funcție poetică limbajului comun — ceea ce contestă implicit toate prescripțiile retoricii : „Majoritatea poemelor care urmează trebuie considerate drept experimente. Au fost scrise mai ales cu rostul de a arăta cît de potrivit pentru țelurile plăcerii

---

[2] A. Manzoni, *Opere*, Mondadori, 1941, p. 604.

[3] A se vedea R. Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1965, p. 128—222.

[4] V. Hugo, *op.cit.*, p. 47.

poetice este limbajul curent al claselor mijlocii și de jos“ [5]. S-ar putea lărgi analiza comparată, s-ar putea cerceta apelul patetic din Introducerea la „Dacia literară“, sarcasmul din *Racine et Shakespeare* sau eșafodajele speculative din textele fraților Schlegel.

În acest peisaj multicolor, o trăsătură comună o poate constitui accentul pomenit pus pe presă și pe prefețe. Sînt instrumente de cultură anterioare romantismului, dar care servesc acum în moduri noi și cu mai mare frecvență. Presa literară a apărut timid la sfîrșitul secolului al XVII-lea și proliferează în secolul următor. Grupările se făceau însă după criterii politice și ideologice și în cadrul acestor grupări subsista latentă, izbucnea uneori, opoziția estetică. Au existat în Franța publicații ale „filozofilor“ și, mai ales, ale antifilozofilor : „Le journal de Trévoux“, organ al iezuiților, „L'année littéraire“ a lui Fréron. Școlile romantice se vor concentra în jurul cîte unei publicații de care vor rămîne inseparabile : „Athenaeum“ de romantismul german, „La muse française“ și, parțial, „Le globe“ de cel francez, „Il conciliatore“ de cel italian. În măsura în care mișcarea prepașoptistă și pașoptistă e colorată romantic, își marchează etapele prin cîteva publicații. Ele sînt cunoscute : „Curierul românesc“ și „Curierul de ambe sexe“ pentru valul byronian și lamartinian, „Dacia literară“, „Propășirea“.

În forma ei matură, prefața-manifest e o descoperire romantică. Operele contestate ale clasicismului folosiseră și ele — alături de neutrul text dedicatoriu — prefața analitică și polemică. Molière a preferat să-și pună în scenă ideile în cîte un *Impromptu de Versailles* sau *Critique de l'école des femmes*. Corneille și-a publicat tragediile precedîndu-le adesea de cîte un „Examen“ analitic și polemic. În secolul următor, Beaumarchais a tipărit lungi texte de susținere care prin agresivitatea lor intelectuală și prin dimensiunile lor prefigurează imensele prefețe ale lui Shaw. În mai toate cazurile e vorba de o discuție la obiect, de o pledoarie pentru o anumită scriere, pe drept sau pe nedrept atacată. Prefețele romantice folosesc artileria cu tragere lungă chiar dacă implică și argumentări *pro causa*. S-a remarcat că prefața la *Cromwell* traduce obiectiv preferințele hugoliene și trasează contururile dramaturgiei lui ulterioare : orientarea spre temele istorice, apărarea dramei în versuri (cu cîțiva ani înainte, Stendhal ironizase versul ca limbaj al teatrului), dar în versuri de factură mai liberă. Prefața la *Cromwell* este însă în primul rînd teoretizarea dramei romantice și a amestecului necesar între tragic și grotesc. După romantici, lista scriitorilor care au precedat o operă inovatoare printr-o expunere polemică a viziunii lor estetice e lungă. Cuprinde, între alții, pe Balzac, pe frații Goncourt și pe Maupassant, la noi pe Macedonski.

Este fragmentaritatea caracteristică pentru textele critice ale romantismului ? O asemenea observație pare a fi contrazisă de amintita înclinare pentru construcția de sisteme estetice, înclinare notabilă mai ales în romantica germană. Intim legat de această romantică este monumentul pe care-l ridică în estetica secolului trecut *Prelegerile* lui Hegel. Cercetările savante cuprind și explorări cu finalități didactice, „istorii“, „cursuri“. Sînt lucrările devenite

[5] *Lyrical Ballads with a few Other Poems*, Bristol, 1798, p. 2.

rapid notorii ale celor doi Schlegel: *Curs de literatură dramatică, Istoria limbii și poeziei germane, Lecții cu privire la istoria și teoria artelor frumoase* (August-Wilhelm), *Istoria literaturii vechi și moderne, Istoria poeziei epice grecești* (Friedrich). A intervenit și spiritul mai sistematic al culturii germane. Dar textele de circulație mai largă, formele rapide de vehiculare a ideologiei literare, manifestele propriu-zise nu năzuiesc să fie sistematice și complete. Vremea poeticelor care reglementează Parnasul a trecut. Principalele pagini programatice ale romantismului englez, italian, francez își afirmă polemic punctul de vedere. Sînt texte mai puțin ample și se referă la o categorie circumscrisă de puncte socotite nevralgice. Puse cap la cap, ele pot închega o viziune estetică globală, deși adesea fluă și nu de puține ori contradictorie. Observația e valabilă și pentru textele mai ample, pentru introducerea la *Cromwell* sau pentru *Il romanticismo in Italia*. Hugo pornește ambițios de la o foarte șubredă periodizare explicativă a genurilor; lirismul începuturilor, epica dominantă în Antichitate, drama acordată cu structura omului modern. Se restrînge însă la cîteva puncte care interesau critica de susținere a dramei romantice. Nici principalele texte franceze anterioare, cele informative și entuziaste ale doamnei de Staël, polemica acidă cu epigonii clasicismului a lui Stendhal nu ambiționează la o cuprindere mai vastă. Observații similare le îngăduie principalele manifeste ale romantismului englez, sau italian. Și se poate constata că discuția asupra existenței unei prime etape romantice la noi, înaintea lui Eminescu, a fost posibilă nu numai datorită mult pomenitei coexistențe pașnice cu clasicismul, ci și absenței unor manifeste și programe declarat și total romantice. Ceea ce înseamnă să contești substanța din cauza etichetei incomplete.

În jurul cîtorva coordonate estetice ale romantismului — astfel, accentul pus pe originalitate, erupția subiectivității, cultul detaliului individualizator și pitoresc în timp și spațiu, libertatea creatoare, mai ales, refuzul normelor arbitrare, refuz care n-a putut împiedica să se ivească o nouă retorică — manifestele își delimitează polemic preocupările, punctul de asalt.

Este în această opoziție între expunerea liniștită și sistematică a poeticelor și parțializarea polemică a romanticilor, manifestarea unui caracter care, mai mult decît oricare altul, e numitorul comun al acestor texte eterogene. Dialogul, replica explicită sau implicită se descifrează în toate, le acordă o unică pecete istorică. Tonul polemic — prezent și în multe scrieri anterioare de estetică și critică — va deveni ulterior aproape inseparabil de orice punct de vedere nou. Va căpăta, după romantici, accente mult mai agresive. Textele avangardei vor pretinde cititorilor „să-și deparaziteze creierii". Dialogul cu un anumit interlocutor reprezintă o situație unică. Clasicii nu au avut interlocutor, respectiv nu s-au opus unei mișcări anterioare definite. Au păstrat iluzia că reglementează arta, că descoperă normele universal valabile ale bunului simț și idealul de frumusețe absolută, atins de antici, pierdut în epocile de confuzie. Convingerea aceasta este în special sensibilă în texte didactice de tipul poemului lui Boileau, apare însă și în aforistica epocii. Mișcările posterioare romantismului nu au mai avut un interlocutor unic, chiar dacă greutatea ata-

cului lor s-a concentrat împotriva cîte unui adversar : antiromantismul parnasienilor, antinaturalismul simbolist. Romanticii dialoghează mereu, chiar sub aparența monologului. Arta anterioară, consacrată s-a concentrat pentru ei într-o mișcare conservatoare, academică, epigonică. Interlocutorii lui Stendhal mai sînt pomeniți astăzi pentru că au fost citați în *Racine et Shakespeare*. Astfel, academicianul Auger. Dar numele acestea obscure reprezintă norme care au dominat singure timp de două secole peisajul literar, au ajuns să se identifice cu însăși tradiția în sensul ei cel mai înțepenit. De aceea unul dintre argumentele-catapult ale romanticilor pornește de la disocierea formulelor desuete de artă de cele moderne. Doamna de Staël a popularizat o identificare geografică a polarității clasice-romantice — literatura nordică și literatura meridională. Stendhal a transpus deosebirea pe coordonata timpului. Clasicismul e literatura „care plăcea bunicilor noștri", în vreme ce romantismul oferă modernilor maximum de plăcere. Hugo a dat unei idei înrudite o sistematizare mai ambițioasă. Pe un drum paralel, săpat într-un sistem filozofic, Hegel a conceput romantismul ca o etapă de apoteoză a ideologicului și prin aceasta ca o etapă finală, în care arta trebuie să lase locul filozofiei.

Mereu polemic, dialogul nu are totdeauna acest aspect tranșant de contrast între alb și negru. Sînt împrumutate armele adversarului pentru a-l combate. „*Le vraisemblable*" e o categorie majoră a clasicismului. Voltaire și alți neoclasici au căutat să justifice unitățile de timp și de loc deducîndu-le din condiția verosimilului. Dar la jumătatea secolului al XVIII-lea, un spirit nonromantic, cum a fost Samuel Johnson, a folosit argumente de bun simț împotriva derivării unității de loc din legea verosimilului. Spectatorul — spune Johnson — nu are iluzia că se află efectiv la Roma sau la Atena. Știe că a rămas în sala teatrului. Schimbările de decor nu șochează verosimilitatea. Este o variațiune pe tema importantă a ficțiunii artistice. Teoreticienii romantici ai dramei de la începutul secolului al XIX-lea vor combate și ei ecuația dintre regulile unităților și verosimilitate.

Aflate în dialog polemic, formele diferite ale romantismului se acordă cu privire la ceea ce refuză, fluctuează, se contrazic adesea în ceea ce afirmă, deși — s-o repetăm — cîteva coordonate comune se pot stabili. Vagul programatic e una dintre observațiile cele mai des reluate, aplicabilă la romantism ca și, mai tîrziu, la simbolism. Fapt semnificativ, pagini caustice despre vagul și excesele romantismului s-au ivit în cadrul lui, cu mijloacele și în limbajul lui. Au făcut-o Musset și Heine.

S-ar putea glosa despre o „conștiință tragică" a curentului. Să vorbim mai simplu despre ricoșarea istoricității. Curentul care a descoperit istoria și a fost fascinat de culorile ei s-a oprit cu ezitări, cu iluzia de a exprima o imprecisă modernitate — și asupra propriei lui condiții. A creat o nouă retorică, degradată curînd într-un sistem de șabloane, devenită balast și provocînd necesare reacții. Neliniștea fertilă a textelor programatice generează cîteodată impresia că ele aduc o formulă, între multele posibile. În astfel de cazuri, textele acestea orgolioase și războinice au avut — paradoxal — în subtext conștiința perisabilității lor.

MANIFESTES ROMANTIQUES

Résumé

En tenant compte de la diversité historique et nationale, plus sensible encore pour les textes critiques du romantisme que pour tout autre mouvement littéraire, cette étude passe en revue quelques traits communs à la manière romantique d'affirmer ses points de vue critiques et esthétiques.

La diversité des moyens et des tons est en elle-même caractéristique. Les classiques ne s'étaient pas contentés non plus de l'instrument solennel offert par l'„art poétique". Lettres, maximes, considérations occasionnelles poursuivaient le même but. Mais les romantiques multiplient les modalités, passent de la polémique acerbe au ton mondain et montrent une préférence marquée pour quelques moyens comme la préface et la presse littéraire. C'est le premier grand mouvement dont les formes nationales et les écoles successives se soient concentrées autour de quelque publication („Athenaeum", „Il conciliatore", „La muse française").

Bien que les vagues romantiques allemandes comprennent d'amples travaux esthétiques et historiques (celles des Schlegel, *L'Esthétique* de Hegel), les manifestes romantiques ont généralement un caractère fragmentaire, choisissent un point d'attaque (la tragédie — mise fréquemment en discussion, le langage commun etc.). C'est probablement une réaction contre les poétiques trop systématiques.

Le trait le plus frappant c'est le dialogue permanent, explicite ou implicite, que poursuivent ces manifestes littéraires. La différence est sensible par rapport au ton dogmatique des classiques. Les mouvements postérieurs au romantisme gardent un ton polémique, quelquefois plus violent encore, mais ne répliquent plus à un interlocuteur défini. Pour les romantiques, le classicisme, identifié au désuet et au figé, reste toujours l'adversaire.

C'est pour cela que le mouvement qui s'affirme d'une manière si guerrière, souvent avec grandiloquence, garde dans ses textes programmatiques la conscience de proposer une formule, parmi d'autres possibles. Dans les manifestes du romantisme on perçoit en sous-texte la conscience de leur périssabilité.

Semnificaţia unei prefeţe

ANA CARTIANU

Caracterul etnic al unei populaţii ce cuprinde elemente celtice, romane şi saxone ; dezvoltarea istorică ce înregistrează valuri succesive de influenţe teutonic-scandinave şi franceze ; influenţa culturii continentale a Renaşterii cum şi — pe plan religios — mentalitatea protestant-calvină şi cuvîntul *Bibliei* au determinat la nivel naţional şi cultural formarea unui organism de o complexitate şi maturitate remarcabilă. Literatura engleză apare ca o sinteză originală a multor culturi.

Considerînd momentul romantic 1800—1830 în contextul literaturii engleze vedem că poeţii romantici se integrează firesc şi simplu în plasma romantică ce formează esenţa şi vitalitatea tradiţiei literare din această ţară.

Înţelegem prin plasmă romantică atît diversitatea surselor primare, cum şi modul sui-generis, curajul şi lipsa de conformism cu care au fost prelucrate.

Să ne oprim o clipă asupra surselor majore ale literaturii engleze.

Romantica nordică, cu fundalul ei sumbru de pustietăţi şi smîrcuri populate de monştri fabuloşi şi adverşi ; lupta omului cu natura ostilă, cu spaimele nopţii şi cu vrăjmăşia triburilor ; nostalgia locurilor părăsite, a măririi sau preţuirii pierdute — acestea sînt elementele romantice de mister şi elegie care alcătuiesc substanţa şi atmosfera specifică a literaturii anglo-saxone *(v. Beowulf, The Wanderer, The Seafarer.)*

Natura aridă, drama sumbră a păcatelor omeneşti neispăşite, stafiile şi duhurile ce cutreieră pămîntul în căutarea izbăvirii revin mereu în superstiţii populare şi folclor. Un amestec de realism, incertitudine şi coşmar străbate baladele de reîntoarcere nocturnă a sufletelor (v. baladele *The Wife of Usher's Well, Sweet William's Ghost* etc). Supranaturalul, forţele malefice apar în drama elisabetană, în Shakespeare, apoi în romanul gotic, în romanul secolului al XIX-lea şi culminează în poezia lui Coleridge. Halucinanta *Baladă a bătrînului marinar* grefează pe fondul folcloric incertitudinea metafizică şi sensibilitatea creştină a secolului al XIX-lea. Tîlcul ei complex ne lasă nedumeriţi la fiecare lectură, nesiguri de identitatea straniului călător.

Sensul misterului, al nedumeririi şi uimirii circulă de-a lungul a cel puţin nouă secole de literatură orală şi scrisă, uneori stingherit de teorii clasiciste de provenienţă franceză. Este limfa romantică a literaturii engleze

Filonul celtic, a doua mare temă a acestei literaturi, vine cu aportul unei înalte aspiraţii şi prezintă — începînd cu ciclul arthurian, cu romanul lui

Malory : *Le morte d'Arthur* și continuînd cu poemele de inspirație celtică ale lui Tennyson, Swinburne și W. Yeats — lupta între idealuri umanitare și interese omenești meschine.

Idealismul celtic contopit spontan cu tradiția acelor epice *„mediaeval romances"* îl inspiră pe Edmund Spenser. În poemul său *The Faërie Queen* închinat reginei Elisabeta, el consemnează, ca într-o imensă tapiserie viu colorată, atît ecoul evenimentelor politice, cît și spiritul și codul vremii.

Acest lung poem alegoric prezintă pe regină și pe curteni sub cele mai răsunătoare nume — personificînd virtuți, luptînd în cadrul unor misiuni simbolice pentru distrugerea răului și a senzualității.

Lucrarea aceasta de concepție și coloratură romantică avea să fie sursă de inspirație pentru romanticii secolului al XIX-lea, Shelley și Keats.

Același cîntec răsună de-a lungul secolelor.

Concomitent cu tradiția ancestrală nordică și cu literatura de curte, *Biblia* era marea și singura carte al cărei glas era zilnic auzit sau citit de toți poporenii. Gravitatea concepției și poezia stilului dădeau conștiinței și limbajului lor o coloratură specifică. În secolul al XVII-lea John Milton, puritan prin excelență, dă cea mai evidentă dovadă de creativitate și independență romantică. Poemul său *Paradise Lost* răstoarnă tradiția biblică, prezentînd în persoana lui Satan pe eroul revoltat împotriva tiraniei divine, pe exponentul luptei pentru libertate.

În secolul al XIX-lea Shelley, fervent cititor al *Bibliei,* va prelua texte din cronici, din Cartea Regilor, din Eclesiast, prelucrîndu-le și întinerindu-le conform crezului său dialectic și optimist [1].

Miturile elenice și latine sînt folosite din epoca Renașterii pînă în prezent, atît ca fabulație cît și ca motive decorative și unități imagistice. Sînt cîteva cazuri de izbitoare libertate romantică în tratarea lor. Ne referim la *Prometeul descătușat* al lui Shelley unde victima lui Jupiter, ajutat de duhul iubirii universale, Asia, devine el însuși salvatorul omenirii.

Alt exemplu izbitor de folosire a mitologiei pentru a demonstra dialectica universală este poemul *Hyperion* de John Keats.

Cele mai stabile valori ale culturii universale, mitologia, miturile biblice și cele greco-latine, sînt răsturnate și devin demonstrația unor timpuri noi și ale unei conștiințe moderne.

*

Privită pe secțiune longitudinală, literatura engleză prezintă deci o continuitate a temelor romantice — trecutul și exoticul — și o persistență a tratării în spirit romantic : crearea emoției artistice prin revelația misterului. Există o constantă romantică, care conduce la caracterul momentului romantic din secolul al XIX-lea.

Spre deosebire de romantismul francez, în primul rînd combativ, sau de cel german, speculativ și teoretic, romanticii englezi nu sînt o școală sau o mișcare literară. Grupul celor șase poeți la care ne gîndim de obicei, în

[1] Ana Cartianu, *Probleme de gîndire și expresie în opera lui Shelley,* „Revista de filologie romanică și germanică" nr. 2/1960.

legătură cu romantismul secolului al XIX-lea, este tot ce poate fi mai disimilar şi cîteodată chiar antipodic. Walter Scott, folclorist, etnolog şi povestitor de geniu, fascinat de magia istoriei trecutului, este diametral opus lui Wordsworth, poetul proceselor psihologice şi al interpretării spiritualiste a naturii. Wordsworth, la rîndul său, este la antipodul lui Coleridge, poetul supranaturalului. Byron, personalitate complexă, individualist, protestatar sarcastic şi revoltat este altceva decît Shelley, duh generos, poet al speculaţiei şi abstracţiunilor ; şi este altceva decît poetul senzaţiei, Keats.

Datorită acestor temperamente diferite şi acestor poziţii atît de personale, romantismul englez al secolului al XIX-lea are multiple faţete.

Nu avem însă a face cu o şcoală literară organizată, cu o formulă ce trebuie demonstrată şi — poate — impusă.

În contrast cu Franţa unde există o organizaţie literară, un manifest şi un şef de şcoală, romanticii englezi sînt absorbiţi, fiecare, de propria sa viziune creatoare şi lipsiţi de combativitate teoretică.

Există şi o clasificare consacrată a romanticilor englezi în „paseişti" (Wordsworth şi Coleridge) şi „activi", termen de regulă asociat cu Shelley şi Byron.

Distincţia se bazează pe criterii social-politice. Este adevărat că atît Wordsworth cît şi Coleridge, după o perioadă de sincer entuziasm faţă de revoluţia franceză, trec treptat pe poziţiile republicane engleze, se dezinteresează de problemele contemporane şi se preocupă de permanenţe umane.

Totuşi, pe plan literar, din punctul de vedere al viziunii şi formei poetice, Wordsworth şi Coleridge sînt cei doi romantici care au efectuat o revoluţie programatică. Acest lucru nu a fost subliniat şi aceasta am dori să facem aici.

*

Spuneam mai sus că englezii nu au elaborat un manifest romantic general valabil. *Baladele lirice* — opera celor doi prieteni, Wordsworth şi Coleridge — poartă totuşi o prefaţă la prima ediţie din 1798, repetată şi modificată la ediţia a doua din 1815. Este o prefaţă scrisă fără emfază, cu reticenţă engleză şi respect pentru cititor, care începe cu un fel de scuză a lui Wordsworth : „*Several of my friends are anxious for the success of these Poems from a belief that, if the views with which they were composed were indeed realised, a class of petry would be produced, well adapted to interest mankind permanently, and not unimportant in the quality and in the multiplicity of its moral relations : and on this account they have advised me to prefix a systematic defence of the theory upon which the poems were written. But I was unwilling to undertake the task, knowing that on this occasion the reader would look coldly upon my arguments, since I might be suspected of having been principally influenced by the selfish and foolish hope of reasoning him into an approbation of these particular poems*". După ce invocă şi motive de spaţiu, Wordsworth continuă : „*...it would be necessary to give a full account of the present state of the public taste in this country, and to determine how far this taste is healthy or depraved : which again could*

not be determined, without pointing out in what manner language and the human mind act and re-act upon each other, and without retracing the revolution, not of literature alone, but likewise of society itself" [2].

În aceste cuvinte simple, Wordsworth semnalează importanța interacțiunii între gîndire și limbă, arată necesitatea emancipării gustului public de formalismul și retorica epigonilor clasiciști (*„the gaudiness anr inane phraseology of many modern writers"*) și declară revoluția literară ca parte integrantă din revoluția socială. Creația poetică este considerată cu gravitate, ca proces complex de interacțiune psihică între elementul estetic, moral și spiritual, precum și între social, viziune și verb poetic. El semnalează acel *„process of readjustment between poetry and the world in and for which it was produced"* [3].

Wordsworth are deci locul său în procesul de creație și critică engleză, un rol de gînditor serios, de inovator animat de un crez revoluționar, de profet. Prin Wordsworth poetul capătă o nouă autoritate, aceea de a trata probleme umane cît și de a sugera o nouă religie. Dar la aceasta vom reveni.

Deocamdată, pentru a fixa poziția istorică a poetului vom cita din nou pe T. S. Eliot care, pentru a demonstra *„how great a poet Wordsworth really is"* îl compară cu excelența poetică a lui Landor, spunînd pentru Wordsworth : *„There is something integral about such greatness and something significant in his place in the pattern of history with which we have to reckon. And in estimating for ourselves the greatness of a poet we have to take into account also the history of his greatness. Wordsworth is an essential part of history. Landor only a magnificent by product"*.

Măreția istorică a lui Wordsworth, convingerile lui democratice, dinamismul său poetic și revoluționar reies clar din prefața la *Lyrical Ballads.* Nu putem cita îndelung, ne vom mulțumi deci cu semnalarea esențialului. Se expun obiectivele operei : alegerea „unor incidente și situații din viața zilnică", relatarea lor „într-o selectare a limbajului realmente întrebuințat de oameni", transfigurarea lor prin culorile imaginației „așa încît fapte de rînd să apară intelectului (înțelegerii) sub un aspect neașteptat". Iată deci noua față a romantismului : transfigurarea normalului și banalului și — prefața continuă — descoperirea în fapte mediocre „a legilor fundamentale ale naturii noastre : mai ales modul de asociere a ideilor în momente de intensitate emoțională".

Avem aci formulat interesul pentru procese psihice și implicit pentru procesul de creație artistică, preocupare care îl apropie pe Wordsworth de cititorul secolului al XX-lea.

Se subliniază apoi intenția *(the purpose)* acestor poezii, aceea de a uni sensibilitatea și emoția poetică cu meditația și gravitatea (*„...the spontaneous overflow of powerful feeling"*, cu *„thought long and deep"*).

Tot astfel insistă asupra valorii emoției și a sentimentului, factorii care dau viață acțiunii și situațiilor și nu invers. Accentul s-a deplasat deci de pe

[2] Wordsworth, *Preface to the second edition of „Lyrical Ballads"*, O.U.P., 1928, p. 934.

[3] T. S. Eliot, *The use of Poetry and the use of Criticism, Introduction,* Faber & Faber, 1933.

acţiune senzaţională, descriere şi satiră, pe meditaţie şi psihologism; poezia s-a interiorizat.

Se discută apoi stilul elevat al neo-clasicismului, acea *„poetic diction"* tradiţională pe care Wordsworth o combate în numele bunului simţ şi al evoluţiei gustului. El susţine că limba poeziei trebuie să coincidă cu limba prozei — afirmaţie foarte interesantă pentru noi dacă ne gîndim că romanciera Virginia Woolf, preocupată de problemele prozei, susţinea că limbajul prozei trebuie să coincidă cu cel al poeziei; şi — nesigură de identitatea genurilor literare — căuta o nouă denumire pentru opera sa de creaţie: „dar ce? Elegie? Poem? Proză poetică?"

Vedem dar că acest „paseist" clocotea de simţire şi problematică modernă şi anunţa viitorul.

Wordsworth consideră apoi natura şi funcţia poetului „un om vorbind altor oameni... înzestrat poate cu o mai vie sensibilitate, mai mult entuziasm şi gingăşie... cu mai profundă cunoştinţă a firii umane şi cu un suflet mai larg... expus mai mult decît alţii să fie mişcat de ceea ce nu este, ca şi cînd ar fi aievea..."

„Obiectul poeziei este Adevărul, nu individual sau local, ci general şi plin de potenţe"; iar poetul trebuie să comunice „atît adevărul cît şi plăcerea estetică, nu ca jurist, medic, marinar sau astronom, ci ca Om", în limbaj inteligibil, comunicînd cititorului acel cuantum de bucurie pe care îl trăieşte el însuşi în procesul creaţiei [4].

Prefaţa la *Lyrical Ballads* elaborează o teorie poetică, discutînd din punctul de vedere al unui romantism tînăr şi democratic obiectul poeziei, funcţia poetului, concepţia despre sursele de inspiraţie şi limbajul poeziei, cum şi — în termeni mişcători — rolul emoţiei şi al viziunii poetice. Wordsworth se reîntoarce la o tradiţie poetică pe care o îmbogăţeşte cu incertitudinile şi spaimele vremii sale. „Fiindcă — zice T. S. Eliot — un mare poet este, printre altele, cel care nu numai că restabileşte o tradiţie care a supravieţuit pe plan secundar, dar cel care împleteşte din nou laolaltă cît mai multe şuviţe din fuiorul tradiţiei. Căci poezia nu se poate izola de tot restul istoriei unui popor..." Aceste alte şuviţe ale istoriei erau industrializarea crescîndă a Angliei şi declinul tradiţiei religioase. Acestea — de fapt — îndeamnă pe Wordsworth, ca şi pe ceilalţi romantici, să caute o contrapondere în natură, să o cerceteze — nu ca fundal sau spectacol, cum făcuse poezia secolului al XVIII-lea — ci ca revelaţie a unui sens al vieţii şi ca influenţă spirituală.

Trăind în mjlocul naturii, Wordsworth o consideră drept ordine cosmică exprimată pe de o parte prin universul vizibil şi pe de altă parte prin cel moral, ambele guvernate de legi universale. Mai tîrziu, în *Ode on the Intimations of Immortality* de pildă, elementul estetic, afectiv şi meditativ se ridică la înălţimea unui crez, care formează puntea de trecere între religiozitatea creştină şi o poziţie liberală, agnostică sau ateistă. Odată mai mult şi pe alt plan, Wordsworth exprimă procesul de re-adaptare al poeziei la problemele societăţii în şi pentru care era scrisă.

---

[4] Wordsworth, *op. cit.*, procesul creaţiei artistice.

LA SIGNIFICATION D'UNE PRÉFACE

Résumé

Après un aperçu rapide sur la diversité des sources d'inspiration de la littérature anglaise — le filon septentrional, le filon celtique, la tradition biblique, les mythes helléniques et latins — l'auteur souligne la synthèse romantique de ces sources et leur caractère d'amalgame.

Le romantisme du XIX-ème siècle s'intègre de lui-même dans cette tradition. A la différence du romantisme français ou allemand, le romantisme anglais ne forme pas une école organisée, mais est représenté par six poètes différents et totalement dépourvus de combativité théorique. L'article affirme et démontre que les deux romantiques considérés — pour des raisons sociales et politiques — comme étant des „passéistes", (Wordsworth et Coleridge), furent justement ceux qui, selon la conception et la forme poétique, ont effectué une révolution programmatique.

La préface aux *Lyrical Ballads,* tout en s'insurgeant contre le formalisme classiciste, soulignait l'interaction entre la langue et la pensée, entre le social et le poétique, annonçant par ces subtilités une nouvelle sensibilité et une nouvelle manière de penser.

L'auteur souligne le rôle historique de Wordsworth, ses convictions démocratiques, son dynamisme poétique, sa modalité spécifique d'enrichir et de moderniser la tradition romantique anglaise.

THE MEANING OF A PREFACE

Summary

The diverse sources of inspiration in English Literature are rapidly surveyed in the paper — the Northern, the Celtic, The Biblical tradition as well as the Greek and Latin myths ; the romantic synthesis as well as the freedom treatment are emphasized.

Nineteenth century romanticism falls naturally within this romantic tradition. In contrast with French or German romanticism, in England there is no school of poetry but only dissimilar and individual poets, not interested in theoretic debate. Yet the two romantics considered, for social and political reasons mainly, as „passive" romantics (Wordsworth and Coleridge) did in fact achieve a programatic revolution as regards vision and form in poetry.

The preface to the *Lyrical Ballads,* while attacking the substance and the clichés of the pseudo-classics, was actually stating the existing interdependence between speech and thought, between the social and the poetic. Such subtle remarks heralded a new sensitiveness and a new way of thinking.

The rôle of Wordsworth in the history of poetic achievement is stressed, his democratic convictions, his poetic dynamism ; also his special way of enriching and modernizing the English romantic tradition.

Fantasticul romantic

VERA CĂLIN

Cîteva dintre cele mai decisive tendințe ale curentului au conlucrat la prodigioasa eflorescență a fantasticului în literatura romantică ; interesul pentru folclor, viziunea mitică, sondajele în straturile profunde ale conștiinței, fascinația tenebrelor interioare, predilecția pentru expresia simbolică. De altfel, încă din secolul al XVIII-lea romanul gotic duce la resurecția fantasticului negru, iar balada populară, absorbită o dată cu alte producții folclorice de conștiința estetică a timpului, contribuie și ea la apariția filonului macabru ilustrat, între alții, de Goethe *(Regele ielelor)* și Bürger *(Lenore)*.

Este greu de oferit o explicație globală și o analiză atotcuprinzătoare a tuturor modalităților ce alcătuiesc gama extrem de variată și nuanțată a fantasticului romantic. De la fantasticul de sursă folclorică prezent în unele piese din culgerea lui Arnim și Brentano *Des Knaben Wunderhorn*, în baladele lui W. Scott *(William și Mary)* sau în cîteva din liedurile și baladele de tinerețe ale lui Heine, la fantasticul unora dintre Märchen-urile și comediile lui Tieck, pătrunse de ironie romantică și topind sugestia folclorică într-o substanță de sinboluri, distanța este la fel de mare ca și aceea ce desparte fantasticul total subsumat simbolurilor mistice din *Heinrich von Ofterdingen* de halucinațiile revelatoare pentru acele procese psihice subterane care se concretizează la Poe în viziuni coșmarești.

În opera fiecăruia dintre romanticii care au cultivat fantasticul, fuzionează indicații și influențe dintre cele mai felurite, sintetizate de marile personalități ale curentului în viziuni originale. Descoperim în *Povestea bătrînului marinar* a lui Coleridge, sugestii venite din direcția folclorului pe calea culegerii lui Percy *(Relicve de veche poezie)*, note terifiante provenite din romanul gotic, elemente mistice inspirate de „sistemul naturii" schellingian. La rîndul lui romanticul englez, care a dat expresie poetică halucinațiilor sale de opioman, avea să se plaseze în capul unei serii mult prelungite în timp, serie în care-i descoperim pe toți făuritorii de paradisuri artificiale (de la De Quincey și Baudelaire pînă la actualii consumatori de mescalină și marijuana). În Märchen-urile lui Tieck coexistă elemente de certă inspirație folclorică, ecouri ale feeriilor shakespeariene, ca și ale romanțelor medievale. Viziunile mirifice, feericul cu subtext simbolic din creația lui Tieck anticipă, la rîndul lui, unele aspecte ale simbolismului, între ele dramele poetice ale lui Maeterlinck, după cum dramatizările lui fanteziste ale unor basme *(Motanul*

încălțat), cu jocul lor permanent între iluzie și realitate, par să prefigureze unele note ale teatrului pirandellian.

Magia coexistă cu ironia, în tulburătoarele ficțiuni hoffmanniene ale misterului ; e o sinteză profund originală, care poartă amprenta ciudatei personalități a autorului *Fraților Serapion* ; și în cazul lui Hoffman indicațiile provenite din romanul negru și din direcția cărților de demonologie medievale sînt evidente. Gérard de Nerval își mărturisește datoria față de romantismul simbolico-fantastic german și prin el zestrea romantismului german, cu atracția lui pentru simboluri fluctuante, viziuni onirice, practici magice pătrunde în Franța. Înainte de Gérard Nerval, cu toată încercarea lui V. Hugo de a fructifica sugestiile romanului gotic în *Han d'Islande* sau în figura lui Quasimodo din *Notre-Dame de Paris*, literatura franceză nu resimte fascinația fantasticului cu revelațiile lui abisale. Cartezianismul, Luminile, retorica clasică își exercită încă acțiunea. Fantasticul romantic, cu semnificațiile lui multiple : refacerea universului infantil și renașterea mentalității poetice primitive ; forarea tenebrelor interioare ; contactul ocult cu o lume a magiei ; refugiul în vis ; exprimarea simbolică a aspirației spre unitatea pierdută etc., reprezintă, în istoria gîndirii și expresiei poetice, un focar care strînge raze venite din puncte felurite și emite influențe hotărîtoare pentru dezvoltarea literaturii pînă tîrziu, în momente foarte apropiate de acela actual. Simbolismul, suprarealismul, chiar și unele aspecte ale romanului actual ar rămîne neînțelese, fără referirea la acel amplu capitol al romantismului, pe care-l reprezintă literatura fantastică.

*

În prefața la *Baladele lirice*, al căror coautor este, romanticul englez Coleridge își propune să se îndrepte „spre ființe și caractere supranaturale, sau cei puțin romantice ; dar în așa fel încît să se proiecteze din ființa noastră interioară un interes omenesc și un simulacru de adevăr, suficient pentru a produce, spre beneficiul acelor umbre ale imaginației, o *suspendare momentană a neîncrederii*, ceea ce constituie de fapt credința poetică“ [1] *(subl. ns.)* Această suspendare a neîncrederii o obțin romanticii printr-o infinitate de mijloace.

În poemul lui Coleridge *Povestea bătrînului marinar*, fantasticul, nota demonică existente în structura personajului, în peisajul exotic (ecuatorul, oceanul glaciar), în mecanismul supranatural (corabia cu spectre care înaintează fără vînt, moartea echipajului, ruperea vrăjii, în clipa în care marinarul binecuvîntează animalele vîscoase de pe punte, etc.) slujesc toate o intenție morală. E vorba de ideea răzbunării divine și a răscumpărării păcatului prin iubire pentru toate creaturile. Această din urmă idee se arată în spiritul „filozofiei naturii“ absorbită de Coleridge chiar din sursă schellingiană.

Atmosfera fantastică nu e realizată de Coleridge numai prin fapte ce încalcă ordinea naturală, ci și prin alte valori. Există, așa cum se spune frecvent, o geografie a misterului la Coleridge, mister susținut printr-un soi de animare întru supranatural a elementelor naturii. Pămîntul este pentru Cole-

[1] Coleridge, *Biographia Literaria*, Oxford University Press 1967 vol. II, p. 6

ridge un loc misterios, dar misterul lui nu este misterul stîncilor, al pietrelor, al copacilor. Este, în bună parte, misterul făpturilor spirituale ce sălăşluiesc înăuntrul fiecărui element şi ale căror identităţi rămîn, tocmai pentru a sluji scopurile poemului, indistincte. O asemenea geografie a misterului va şti să realizeze adeseori şi Poe în cîteva din ficţiunile lui, printre ele, *Aventurile lui Gordon Pym*. Elementul misterios, exotismul generator de angoase, contribuie la portretul tenebros al marinarului demonic, portret generator şi el de spaimă. Personajul are barbă căruntă şi ochi sticloşi a căror privire fascinantă opreşte trecătorii (De la Coleridge sau chiar dinaintea lui, de la romancierii gotici pînă la Rogojin al lui Dostoievski, observă un exeget recent al operei dostoievskiene, ochiul scînteietor de bătrîn marinar devine un atribut al demoniei [2]).

Fragmentul *Kubla Khan* al lui Coleridge este transcrierea poetică a unei halucinaţii produse de consumul de stupefiante. Discontinuitatea imaginilor asociate cu acelaşi exotism al misterului (palatul plăcerilor ridicat de Kubla Khan în Xanadu, fîntîna ţîşnitoare, rîul sacru, care-şi croieşte drum şerpuit spre ocean, glasurile ancestrale care prezic războiul), fuziunea a ceea ce este realitate cu ceea ce nu se îmbină niciodată (un dom însorit cu subterane de gheaţă, dom ce poate fi clădit cu notele suave ale melodiei cîntate de fata abisiniană care se acompaniază cu lăuta), sinesteziile stranii, confuzia deopotrivă halucinantă şi feerică a ultimelor versuri ; toate acestea au făcut să se spună că fragmentul lui Coleridge ascultă de „un dicteu interior" [3], caracterizare ce face din poetul lachist un precursor al dicteului automat preconizat de suprarealişti [4].

În romantismul german, fantasticul pătrunde în aproape toate genurile literare. Romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, drama lui Kleist, comedia fantezistă a lui Tieck, povestirea, aşa cum au ilustrat-o Arnim, Tieck, Brentano, baladele din culegerea lui Arnim şi Brentano fac loc, cu semnificaţii felurite, miracolului, halucinaţiei, coşmarului, feeriei. Nici o specie literară nu s-a arătat însă mai receptivă faţă de toate modalităţile fantasticului şi, în acelaşi timp, mai mlădioasă faţă de intenţiile filozofice, folclorice, faţă de viziunea simbolică şi mitică a romanticilor germani decît Märchen-ul.

Märchen-ul — povestirea populară, echivalentul basmului nostru — a fost dezvăluit germanilor, o dată cu celelalte comori ale creaţiei populare, de către Herder. Cu cultul sufletului primitiv, al naivităţii elementare eminamente poetice, Herder a atras atenţia asupra frumuseţilor miturilor şi basmelor, socotite, în epoca luminilor, fabulaţii absurde. În 1780 apare de altfel culegerea unui profesor din Weimar — Musaeus — *Volksmärchen der Deutschen*, care se integrează interesului preromantic pentru folclor şi se va dovedi stimulatoare pentru multe energii poetice în romantismul german. Între

---

[2] George Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski* Ed. du Seuil, Paris, 1963, p. 209.

[3] Marius Bewley, *The Poetry of Coleridge, The Importance of Scrutiny*, New York University Press, 1964, p. 173.

[4] Legouis şi Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, 1921, p. 969.

altele, basmele adunate de Musaeus sînt impulsul masivei culegeri de basme populare tipărite în primă ediție între 1812—1815 de către frații Grimm. Frații Grimm cunoșteau vechi culegeri orientale, între ele *O mie și una de nopți*, tradusă în limba franceză la începutul secolului al XVIII-lea de către Galland. Cunoșteau de asemenea basmele lui Perrault, folosite și de Tieck pentru sofisticatele și paradoxalele lui piese: *Motanul încălțat*, *Scufița roșie*, *Barbă albastră*. Frații Grimm mai cunoșteau încă, din sursă directă, folclorul german și culegerea lor de basme (*Kinder und Haus-Märchen*) e prima de acest gen, care se vrea concepută în spirit științific. Pentru Goethe, Brentano și Arnim, pentru Tieck și alții, folclorul oferă teme și motive ce puteau fi folosite în diverse variațiuni, în acord cu intenția artistică și viziunea filozofică a fiecărui poet. Frații Grimm doresc, în calitate de culegători și editori, să realizeze o restituție integrală. Iacob, teoreticianul cuplului, formulează, în spirit herderian, ideea despre poezia naturală din copilăria omenirii, poezie a cărei spontaneitate nu mai poate fi regăsită în epocile civilizate. Studiase miturile germanice, *romancero*-ul spaniol, cîntecele de gesta și chiar producții epice medievale ale unor arii folclorice puțin bătute de contemporanii lui — ca, de pildă, poezia sîrbă.

Interesului științific pentru povestirea populară îi corespunde un interes poetic ce vede în basm un domeniu nelimitat de desfășurare a fanteziei și imaginației romantice, de fuziune a visului cu realitatea, de renaștere a mitului și a expresiei simbolice. Atitudinile creatorului romantic față de această specie moștenită din tezaurul popular este variată și comportă cele mai felurite nuanțe. Hans Christian Andersen împrumută motive din basme nordice cunoscute și inventează altele, imprimînd întregii sale producții acea tonalitate specifică, în care se îmbină o melancolie tulburătoare (*Lebedele*) cu un umor rafinat (*Hainele împăratului*, *Amnarul*, etc.). Ceea ce a izbutit Eminescu în al său *Făt Frumos din lacrimi*, și mai ales în *Luceafărul*, folosind, în configurații de o mare originalitate, motive de basm, este cunoscut. Complexa sinteză lirico-filozofică pe care o oferă *Luceafărul* arată capacitatea miraculoasă a motivului folcloric în romantism de a sensibiliza afecte profunde ca și cuceriri ale reflexiunii filozofice. În romantism, basmul devine spațiul tuturor fuziunilor posibile.

Basmul lui Novalis introdus în *Heinrich von Ofterdingen* și atribuit poetului alchimist și magician Klingsohr este revelator pentru gîndirea filozofică și estetică a autorului său. În general, Märchen-urile lui Novalis ne transportă într-un univers al confuziei originare. Așa cum îl concepe Novalis, Märchen-ul ne sustrage, asemenea revelațiilor și viselor, „din succesiunea obișnuită a faptelor, pentru a ne transporta în altă durată într-un timp nou născut".[5] Basmul foarte complicat povestit de Klingsohr proclamă în mod simbolic victoria poeziei (Fabula) aliată cu bucuria (Eros) împotriva tuturor forțelor adverse, împotriva conspirației condusă de Scrib (intelectul sterilizator guvernat de rațiune). Vîrsta de aur, definitiv instaurată de către Fabula și Eros, după înfrîngerea lui Scrib și a acoliților săi și după deștep-

[5] Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Cahiers du Sud, 1937, vol. II, p. 89.

tarea Freyei (forța primordială, telurică), este aceea în care contrastele dintre solar și nocturn (acestea avîndu-și regatul simbolic la curtea lui Arcturus din regiunea polară), dintre viața reală și vis vor fi desființate. Acest basm obscur, care necesită descifrare și în care se întîlnesc elemente de mitologie antică (Parcele, Eros), cu altele oferite de miturile germanice (Freya) și cu o seamă de mituri filozofice de sursă platoniciană sau pitagoreică, e gîndit ca o simbolică reprezentare a misiunii salvatoare a poeziei. Prin poezie se va recrea armonia universală, va fi redobîndită, în spiritul gîndirii analogice a filozofiei romantice, unitatea primordială pierdută de omenire.

Întreg romanul *Heinrich von Ofterdingen* este o țesătură de simboluri. Visul florii albastre (simbol al *Sehnsucht*-ului romantic, al iubirii, al poeziei, al idealului) cu care începe cartea, ca și peregrinările și întîlnirile lui Heinrich, ca și iubirea pentru Mathilda, fiica lui Klingsohr, ipostază a florii albastre, țin de un simbolism ezoteric. Aventurile lui Heinrich, afirmă Tieck, trebuiau să se continue în partea a doua — rămasă neterminată — a romanului (*Erfüllung — Împlinirea*). Heinrich trebuia să ajungă în țara fericirii, unde totul se îmbină și se unifică (această universală analogie o sugerează chiar și simbolul florii albastre, căci floarea albastră se confundă cu Mathilda care, în ultima parte, întrupează toate femeile din viața lui Heinrich).

Aceeași densitate simbolică o oferă și unele din basmele lui Tieck. În *Runnenberg* simbolul subteranului — atît de frecvent în romantismul german, tocmai pentru sugestia adîncurilor greu sondabile și a beznei originare pe care o oferă — este extins pînă la dimensiuni mitice. Peisajul sălbatec, stîncos, dezolant, care-l atrage magnetic pe vînătorul din povestea lui Tieck cu vaerul lui subteran, vorbește despre o lume magnifică și înspăimîntătoare de piatră, a cărei acțiune magică se mai exercită încă asupra acelora ce știu să asculte glasurile naturii sacre. Ricarda Huch comentează simbolul. „Interiorul pămîntului, acolo unde se formează nevăzute giuvaerurile cele mai prețioase, moarte și totuși vii, asemenea primelor roade ale naturii, acolo unde bogăția lumii de sus (...) se află în chip tainic închisă în cristal (...) măruntaiele ce se deschid uneori cu violență și dezvăluie în toată frumusețea lor înfricoșătoare forțele lăuntrice revărsate într-un șuvoi de lavă incandescentă — reprezintă pentru ei (romanticii) inconștientul pămîntului". [6]

Gama fantasticului, ca și funcțiile lui, sînt extrem de variate la E. T. A. Hoffmann. Atracția pentru mister — mister ce caracterizează natura, ființa omenească și, dintre manifestările ei, mai ales arta — îl face pe Hoffmann să străbată aproape întreg registrul posibil al fantasticului: feericul, oniricul, halucinantul. Visul mirific sau coșmarul, aparițiile supranaturale (vampiri, fantome, alter-ego-uri) metamorfozele, bizareriile în gîndire și comportament, obsesiile, aventurile terifiante, blestemele, păcatele moștenite fac toate parte din universul lui Hoffmann. Fantasticul lui Hoffmann nu vădește numai extrema sensibilitate a autorului față de enigmele naturii și ale existenței omenești, ci și adeziunea lui la o viziune filozofică și o concepție

[6] Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Haessel, Leipzig 1920, p. 264—265.

despre artă, în spiritul cărora poezia este suprema cheie a misterului, este o stare de har, în care visul cu realitatea se confundă, prilejuind unice revelații.

Hoffmann intuiește, între altele, virtuțile satirice ale aventurii fantastice, ale incongruenței și bizareriei plasate într-un mediu devorat de rutină și plictiseală. În multe din povestirile *Fraților Serapion* ca și în *Motanul Murr* fantasticul izbucnește neașteptat în viața cîte unui onorabil dregător, care-și cultivă la propriu sau la figurat grădina, sau în ambianța unei miniaturale și derizorii curți înnebunită de demonul plictiselii și subminată de intrigi. Fantasticul arată atunci oroarea cotidianului, răsturnînd certitudinile, deschizînd abisuri în fața unor conștiințe tembelizate de obișnuință sau neactivitate.

Cîteva din poveștile reunite în ciclul *Frații Serapion* folosesc fantasticul pentru realizarea unor mituri ale artei, mai ales ale muzicii și poeziei (*Meșterul Martin și ucenicii săi, Curtea lui Arthus* etc.). Dintre ele Märchen-ul intitulat *Ulciorul de aur (Der goldene Topf)* este poate cel mai elocvent, fiindcă adună la un loc cîteva dintre cele mai caracteristice teme hoffmanniene.

Regăsim în povestea *Ulciorului de aur* concepția romantică despre poezie ca unic mijloc de restabilire a unității și armoniei pierdute. Practicile arhivarului țin de acea alchimie demonică plină de seducție pentru romantici ; și ca un leit-motiv hoffmannian, ne obsedează repulsia lui Hoffmann față de cotidianul abrutizant al unei existențe prozaice, lipsită de miracol. Pînă la urmă Hoffmann ne oferă cheia enigmaticii lui povestiri. Finalul aventurii lui Anselm reprezintă viața în poezie, poezia în sfîrșit regăsită, adevărată patrie a sufletului.

Dar fantasticul hoffmannian nu poate fi cuprins într-o formulă. Feericul domină Märchen-ul *Prințesa Brambilla,* în care fuzionează visul mirific cu realitatea.

Romanul *Elixirurile diavolului,* dominat de nota halucinantă, ne oferă un alt registru al inspirației fantastice hoffmanniene. De data aceasta Hoffmann abandonează tema poeziei, a iubirii poetice și a alegerii între vis și realitate ; în schimb, amplifică tema satanică, a luptei interioare între bine și rău, luptă ce se desfășoară în conștiință, se manifestă în viziuni și halucinații, se proiectează în exterior prin apariția unor dubluri (alter-ego-uri).

Dincolo de fantasticul macabru și spectaculos ce pare preluat din literatura romancierilor gotici, dincolo de filonul negru și de demonismul romantic, descoperim în *Elixirurile diavolului* (1816) cîteva dintre simbolurile și motivele favorite ale romantismului german și ale lui Hoffmann. În primul rînd, simbolica visului și a dedublării. Călugărul Medardus, frate bun cu Ambrosius al lui G. M. Lewis, se descoperă pe sine, descoperă dualitatea sufletului său cînd își vede proiectate în exterior, obiectivate în ființa unor dubluri, păcatele. Frecvența dublurilor, a multiplicărilor personalității, notabilă în literatura romantică (găsim un alter-ego în *Noaptea de octombrie* a lui Musset ; în povestirea *William Wilson* de E. A. Poe ; în cîteva din povestirile lui Hoffmann ; în *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu unde, spune G. Călinescu, eroul Dionis este „aparența cu numele Dionis a unui individ metafizic care

a fost odată Zoroastru" — personajul reprezentînd un spirit în trei ipostaze: Zoroastru — Dan — Dionis [7]) a fost sociologic explicată ca o proiectare a sfîşierii interioare caracteristice sufletului romantic, ca un rezultat al tendinţei subiectului de a se considera pe sine ca pe un străin, un necunoscut, un duşman. [8]

Fantasticul din Märchen-ul lui Adalbert von Chamisso: *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl (Peter Schlemihls wundersame Geschichte)*, deşi generator al unor interpretări felurite, nu angajează probleme filozofice şi metafizice de anvergura acelora suscitate de motivele fantastice în tratarea lui Novalis sau Hoffmann. Motivul omului care şi-a pierdut umbra are îndepărtate ascendenţe, dintre care unele folclorice. Chamisso împleteşte acest motiv cu acela al pactului cu diavolul, plasat într-o ambianţă ce răpeşte diavolului multe din atributele lui metafizice şi-l aşează pe orbita unor relaţii burgheze.

Umbra a fost socotită expresia simbolică a înstrăinării lui Chamisso, francez emigrat în Germania, frustrat de patrie şi cetăţenie. O semnificaţie mai largă include în simbolul umbrei ceea ce este comun şi firesc oamenilor obişnuiţi (Peter Schlemihl, omul rămas fără umbră, e altfel decît semenii lui; e lipsit de conformitatea cu media oamenilor.) Dar nici una din explicaţiile simbolului nu-l epuizează şi imprecizuinea lui contribuie la puterea de seducţie a acestei povestiri romantice.

Motivul umbrei desprinse de corp e preluat şi de Eminescu, care acordă umbrei, în episodul *Umbra mea,* inclus ulterior povestirii *Sărmanul Dionis,* rolul perisabilului [9] din individualitatea umană. Călugărul Dan dialoghează cu umbra în preajma călătoriei spre lună pe care o întreprinde. Umbra sa rămîne pe pămînt, va trăi în timpul pămîntesc, va redacta o cronică a vieţii pămînteşti, în vreme ce Dan va comprima pămîntul, evadînd din terestru şi va trăi timpul absolut. Eminescu rămîne credincios spiritului romantic cînd foloseşte fantasticul: reîncarnările *(Avatarii Faraonului Tla),* multiplicările, motivul umbrei desprinse de corp, într-o literatură pe care o doreşte filozofică.

*

Puritanismul, pe fondul căruia s-a dezvoltat romantismul american, a fost stimulator pentru o literatură a misterului, a fantasticului sumbru. Dualitatea aproape alegoric realizată şi demonia din romanele lui Nathaniel Hawthorne sînt un rezultat artistic posibil al spiritului puritan, absorbit pentru a fi apoi negat.

Capodopera lui Melville, cartea care ne interesează în aceste consideraţii despre fantasticul romantic este romanul *Moby Dick.* Această carte ciudată se etajează pe nivele multiple într-o orchestraţie bogată, desfăşurîndu-se pe planul existenţei materiale minuţios consemnat, pe planul aventurii marine, al investigaţiei psihologice, al reprezentării simbolice. Principalul depozit de simboluri şi reprezentări fantastice îl oferă marea şi balena albă Moby Dick. Fan-

[7] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* Cultura Naţională, vol. III, p. 156.
[8] A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur,* Beck, München, 1958.
[9] G. Călinescu, *op. cit.,* vol. III, p. 155—156.

tasticul din *Moby Dick* nu provine numai din existența monstrului marin și din episodul halucinant al luptei între căpitanul balenierei *Pequod* — Ahab, titanul estropiat — și balena albă, luptă ce se va încheia cu moartea lui Ahab și pieirea întregului echipaj cu excepția lui Ishmael, povestitorul. El provine și din caracterul excesiv al lui Ahab și al răzbunării lui mitice ; ca și din multiplicitatea și ambiguitatea simbolurilor incluse în cele două forțe gigantice. Căpitanul Ahab este, prin obsesia lui, prin înverșunarea cu care-și urmărește răzbunarea împotriva balenei albe și cu care sfidează cerul, un demon de structură romantică. Dar simbolul conținut în disperata aventură a lui Ahab — acest bolnav de hybris — e mult mai complex. Ea figurează nu numai revolta titanică împotriva răului întruchipat de monstrul marin ci și lupta de dominare a naturii oarbe dezlănțuite.

Cît despre simbolul conținut în culoarea balenei, el e incert și rămîne neelucidat, albul semnificînd moartea dar și puritatea. Dintr-un punct de vedere, are avantajul de a fi „culoarea care conține toate culorile, în timp ce din alt punct de vedere sugerează o *tabula rasă*, ce poate fi înzestrată cu semnificații după dorința și obsesia celui care o consideră“ [10]. Iar lupta simbolică — de fapt alegorică, în spiritul unui maniheism corectat de pasiunea pentru expresia ambiguă — se desfășoară pe fondul unei realități înregistrate cu un respect neabătut pentru detaliul concret, respect ce merge pînă la considerații tehnice, ba chiar pînă la elaborarea unei clasificații a cetaceelor.

Într-o atît de complexă structură, fantasticul servește deopotrivă intenției mitico-simbolice, cît și interesului pentru abisurile psihologice.

În mod frapant coexistă în opera lui Edgar Alan Poe imaginația cea mai dezlănțuită ce se manifestă în atracția pentru terifiant *(horror)*, tendința spre fantastic, plăsmuitoare de episoade halucinante și enigmatice, cu facultatea analitică, pasiunea investigatorie, rigoarea logică.

Fantasticul, fabulosul în opera lui Poe are surse variate (romanul gotic, Coleridge, fantasticul romantic german). *Corbul* lui descinde din romanele gotice sau baladele terifiante ale lui Bürger, care i-a oferit de altfel și numele de Lenore. Dar fabulația poetică poartă amprenta indubitabilă a personalității poetice a scriitorului, care subsumează terifiantul, oniricul, halucinantul investigației psihologice a stărilor maladive, nevrotice. Fantasticul este, uneori, la Poe investit cu valoarea de a exterioriza simbolic sentimente comprimate, ce nu-și găsesc altfel expresia posibilă, în așa măsură încît opera lui a putut oferi material abundent de cercetare psihanalizei freudiste. Strania casă Usher, atmosfera apăsătoare și misterioasă care o înconjoară („o boare pestilențială și mistică, ternă, lîncedă, abia perceptibilă, de culoarea plumbului“), ca și prăbușirea ei devin simbolice pentru destinul locatarilor, pentru degenerescența familiei Usher. William Wilson, din povestea cu acest nume, este și el purtătorul unei eredități ce favorizează stările nevrotice. Alter-ego-ul său (procedeul romantic este menținut de Poe) devine o proiecție a conștiinței personajului apăsat de sentimentul culpei și căutînd astfel un mijloc de eliberare. Bătăile de inimă pe care le aude în povestea *Inima care vorbește*

---

[10] Richard Chase, *An Approach to Melville*, în volumul *Psychoanalysis and American Fiction*, Dutton, New York, 1965, p. 111.

făptuitorul crimei, silindu-l să se denunțe singur, sînt evident ecoul exteriorizat al remușcărilor. Uneori oroarea provine din sentimente și situații paroxistice. Răzbunarea personajului din *Balerco de Amontillado* nu se istorisește decît după zidirea dușmanului în pivnița cu vinuri. Claustrația este o obsesie care revine la Poe în opere de factură deosebită. O găsim chiar și în relațiunea de călătorie fantastică a lui Arthur Gordon Pym din Nantucket.

Perversitatea, sadismul personajului din *Pisica neagră* se învecinează cu demența. „Cine nu s-a descoperit pe sine, de o sută de ori, săvîrșind o faptă josnică sau o acțiune stupidă, nu pentru alt motiv decît că știe că nu are *voie ?*" Terifiantul, fantasticul devin mijloace preferate de investigare a zonelor obscure. Există o cunoaștere psihologică ale cărei optime condiții se realizează, după Poe, în stare de vis, halucinație, hipnoză, beție. În serviciul acestei investigații sînt puse reîncarnarea *(Ligeea)*, halucinațiile, dublurile etc. Dar Poe este nu numai autorul unor proiecțiuni fantastice ale unor conștiințe maladive ci și analistul incomparabil al unor stări liminare produse de experiențe extreme. Deținutul din *Hruba și Pendulul*, victimă a inchiziției, legat de marginea unui puț, își dă seama că, în fiecare clipă, se apropie tot mai mult de el un pendul cu o secure la capăt care-l va ucide. Situația e macabră, dar acest macabru înlesnește un sondaj în psihologia condamnatului la moarte și o analiză a stărilor de semiconștiință, sondaj de o profunzime pe care doar un Dostoievski, cu alte mijloace, o va mai atinge. Baudelaire remarcase detașarea rece cu care comunică personajul poesc experiențele ororii : „Caracterele lui Poe sau, mai bine zis, caracterul poesc, omul cu facultățile hiperacute, omul în vinele căruia curge apă înghețată... acesta este însuși Poe" [11].Poe realizează printr-un tur de forță niciodată încercat pînă la el „visul controlat, mania clar exprimată, obsesia disciplinată" [12].

Se cuvine a menționa că personajele lui Poe, puse în asemenea situații limită, strivite de oroare și angoasă (și Poe vorbește de obicei la persoana întîi, personajul care povestește fiind fie un nevrotic, fie un analist pătrunzător), își păstrează, în mijlocul celor mai pustiitoare experiențe, o luciditate ce pare să sporească o dată cu coborîrea în abis.

În clipa în care, pe insula populată de sălbatici, Gordon Pym încearcă să se salveze coborînd o coastă abruptă de pămînt fărîmicios, el intră într-o stare de semi-conștiență dominată de dorința de a privi în abis ; simte o incontrolabilă și oribilă nevoie de prăbușire, suită de emoții pe care povestitorul le retrăiește cu o supremă luciditate.

Marinarul din povestirea *O pogorîre în Maelstrom* pătrunde o dată cu prăbușirea în vîrtejul de apă într-un infern. De data aceasta peisajul terifiant e oferit de oceanul dezlănțuit. În toiul unei experiențe de groază care-l face să cărunțească, personajul își păstrează un autocontrol răspunzător pentru descrierea de o precizie ce nu omite nici una dintre senzațiile și impresiile încercate. E o analiză care înlesnește comunicarea tuturor gîndurilor în preajma catastrofei. De obicei, personajul poesc e stăpînit de o curiozitate insațiabilă

---

[11] *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres,* în *Histoires extraordinaires par Edgar Poe,* p. XXX.

[12] V. Buranelli, *E. A. Poe, Editura pentru literatură universală,* 1966, p. 78.

care domină sentimentul de teroare. Poe, povestitor de aventuri disperate, prefigurează de departe concepţia conform căreia experienţele extreme ridică omul la nivelul celei mai lucide conştiinţe.

Ca autor de călătorii fantastice, Poe continuă tradiţia secolului al XVIII-lea şi anticipează acel amplu capitol din literatura secolului nostru, pe care o domină opera lui Jules Verne. Dar amprenta poescă face din *Aventurile lui Gordon Pym* o operă deosebită ca tonalitate, atît de *Călătoriile lui Gulliver*, cît şi de romanele lui Jules Verne. Într-un jurnal de călătorie, în care abundă amănuntele tehnice privitoare la navigaţie sau consideraţiile demne de un ornitolog referitoare la viaţa pinguinilor, într-o naraţiune despre o călătorie în regiuni încă neexplorate (Antarctica) intervin episoade halucinatorii, ca întîlnirea cu corabia plină de cadavre în stare de putrefacţie, episoade ale căror amănunte nasc oroare: ochi scoşi, păsări care ciugulesc carnea putredă, guri mîncate dezgolind rînjete sinistre etc.

Există la Poe, ca şi la Coleridge, o geografie a groazei, o animare a naturii întru oroare. Cadavrul lui Augustus, prietenul lui Pym, cadavru aruncat în mare şi desfăcîndu-se în fîşii din cauza stadiului înaintat al putrefacţiei, răspîndeşte o lumină fosforescentă, care descoperă ceata de rechini ce se apropie.

Alteori, ca adept al viziunii groteşti, Poe realizează fantasticul prin imaginea unor situaţii absurde împinse pînă la limita demenţialului. Povestirea *Sistemul doctorului Tarr şi al Profesorului Feather* oferă, prin răsturnarea relaţiei dintre normalitate mentală şi nebunie, prin desfiinţarea graniţei dintre demenţă şi raţiune, o ilustrare în acest sens. Şi aici Poe anticipează.

Fantasticul a fost o dimensiune definitorie a romantismului şi, ca zonă a refugiului, necesar acelei inadaptabilităţi socotite constitutive pentru atitudinea personajului romantic.

În revoluţia sensibilităţii, revoluţie săvîrşită în Romantism şi de care vor profita toate curentele post-romantice, chiar şi acelea ce se declară antiromantice, atracţia pentru fantastic joacă un rol esenţial. Romantismul a transmis generaţiilor următoare fascinaţia faptului straniu, macabru, halucinant, bizar. *Pielea de Şagri* a lui Balzac, *Portretul* lui Gogol, *Paradisurile artificiale* ale lui Baudelaire, *Iluminările* lui Rimbaud, feeriile lui Maeterlinck, onirismul suprarealist şi chiar romanul negru cu „*suspense*" al secolului nostru şi o parte din ceea ce, de la Pirandello încoace, se numeşte „teatrul absurd", ar fi de neînţeles fără referire la fantasticul romantic.

LE FANTASTIQUE ROMANTIQUE

Résumé

Cette étude se propose l'analyse de quelques modalités de la gamme du fantastique romantique (fantastique féerique, hallucinant, onirique etc.) chez les plus illustres représentants du genre: Coleridge, Novalis, Hoffmann, Chamisso,

Melville, Poe). Les sources de l'élément fantastique dans la littérature romantique étant bien connues (folklore, roman gothique anglais, livres de démonologie etc.), il s'agit d'établir les facteurs qui ont contribué au prodigieux développement de la littérature fantastique à l'époque romantique : l'intérêt pour le domaine folklorique, la vision mystique, l'attrait des tréfonds de la conscience, la fascination des ténèbres intérieures, la prédilection pour l'expression symbolique ; en même temps de souligner l'énorme influence du fantastique romantique sur les mouvements littéraires qui ont succédé au romantisme, parmi lesquels même ceux qui se sont déclarés anti-romantiques.

Consideraţii asupra romantismului german*

JEAN LIVESCU

Istoriografia literară germană deosebeşte în mişcarea romantismului (nu ne preocupăm, deocamdată, de preromantism) trei grupe de scriitori, care s-ar amplasa istoric între finalul secolului al XVIII-lea şi pînă prin 1830. Concepute obişnuit ca făcînd parte dintr-o mişcare unitară, cu dezvoltare organică, primul grup este denumit *Frühromantik* (romantismul timpuriu), cel de-al doilea *Jüngere Romantik* (romantismul „mai tînăr"), ultimul *Spätromantik* (romantismul tîrziu). În timp, primul grup se plasează, ca moment caracteristic, între 1796 şi 1805, are centrul la Iena şi cuprinde ca reprezentanţi principali pe fraţii Schlegel, Friedrich şi August Wilhelm, fondatori teoretici ai mişcării romantice, la care se găsesc în bună parte toate elementele accentuate mai tîrziu în creaţia literară, iniţiatori în acelaşi timp ai uneia din activităţile semnificative ale romantismului german, aceea de traducere : prin ei Shakespeare intră în cultura europeană şi tot prin ei renasc în conştiinţa literară lirica romanică şi lirica orientală. Afară de dînşii aparţin primului grup marele poet romantic, chintesenţă a romantismului, am putea spune, Friedrich von Hardenberg (Novalis) şi dramaturgul, prozatorul şi poetul Ludwig Tieck.

În grupul următor, din Heidelberg, reprezentanţii sînt Achim von Arnim şi Clemens Brentano, prozatori şi lirici, editori ai celebrei culegeri de poezii populare *Des Knaben Wunderhorn (Cornul miraculos al tînărului)* ; tot din acest grup mai putem numi pe teoreticianul, în special în ceea ce priveşte poezia populară, Josef Görres. Apropiaţi spiritual de grupul de la Heidelberg sînt fraţii Wilhelm şi Jacob Grimm, întemeietori ai medievalisticii culturale şi comparatismului în lingvistica germanică, participanţi la valorificarea literaturii populare prin colecţia de basme *Kinder- und Hausmärchen* şi Josef von Eichendorff, poet de deosebită sensibilitate al pădurii şi drumeţiei.

În grupul ultim ne întîmpină un mare prozator, E.T.A. Hoffmann, creatorul romanului realist-fantastic, de larg răsunet în literatura germană şi europeană de mai tîrziu ; apoi, doi scriitori de origină franceză : Adalbert von Chamisso şi Friedrich de la Motte-Fouqué. Primul aduce în balade note de protest social, în nuvela fantastică *Peter Schlehmil* valorifică motive de basm popular ; cel de al doilea face, înainte de Richard Wagner, apel la mitologia

* Note după expunerea publică.

și legenda germanică. În multe istorii literare este apropiat de acest grup și Heinrich von Kleist, ceea ce se justifică prin înrudirea de tematică și problematică ; rămîne discutabil însă din punct de vedere al tendințelor clasicizante în forma literară. Unele manifestări ulterioare ale romantismului, ca de ex. „școala suabă" (Uhland, Schwab) au un caracter epigonic sau fac trecerea spre realism (Mörike). Alți cercetători întrunesc în curentul romantic și preromantismul, înțelegînd prin acest termen așa numita mișcare de „Sturm-und-Drang" sau de „perioadă a geniilor" dintre 1770—1775, succedată, parțial paralel cu romantismul, de mișcarea clasicismului din Weimar, cu Goethe și Schiller, la care se adaugă Herder și W. von Humboldt ; după moartea lui Schiller (1805), Goethe își continuă pînă după 1830 activitatea, în dispută, mai bine zis în dialog, cu romantismul, prin influențări reciproce.

Aci apar, din punct de vedere al teoriei literare și al istoriografiei literare, concepții diferite, care de multe ori au dus la interpretări tendențioase ale dezvoltării literaturii. Astfel s-a încercat să se întrunească într-un singur „fluviu" dezvoltarea de la 1770 pînă la 1830 sub denumirea de „mișcarea germană" *(Deutsche Bewegung)*, izolînd însă, ca necaracteristică pentru „spiritul german", neavînd deci importanță, tocmai mișcarea clasicismului weimarian. Se scoteau astfel în evidență și se accentuau elementele iraționaliste, caracteristice pentru romantism. O altă concepție, cea noologică, vede în întreaga epocă de la 1770 pînă la 1830 o expresie a „spiritului goethean" ; există chiar o monumentală interpretare a acestei perioade sub acest titlu : *Geist der Goethezeit (Spiritul epocii goetheene)*.

Considerăm însă că o concepție rațională, — aceasta înseamnă : istorică — asupra dezvoltării literaturii trebuie să facă diferențierile între literatura preromantică, izvorînd din luminism, continuîndu-l și dezvoltîndu-l, mișcarea clasicistă, ca perioadă de înaltă valoare etică și estetică, expresie a unei avansate ținute umaniste, și mișcarea romantică, care intervine cu elementele ei caracteristice și cu contribuția ei specifică.

Orice încercare de a încorseta într-o definiție trăsăturile foarte diferențiate individual, cu mult imponderabil afectiv și irațional, ale romantismului implică numeroase dificultăți. Ca orice știință însă, și istoria literară lucrează cu categorii, cu sistematizări, generalizări și criterii de valoare ; în alt caz, istoria literară ar deveni o însumare de opere și autori, sau ar trebui să renunțe (cum se întîmplă uneori) să fie cercetare a dezvoltării literare, reducîndu-se la studii monografice. Încercăm de aceea să semnalăm unele elemente comune scriitorilor romantici, menționînd de la început că cele mai multe din ele apar încă de la prima școală romantică, că, ulterior, dezvoltarea lor este diferențiată la celelalte grupuri, că ponderea acestor elemente este diferită de la poet la poet și că în măsura în care sînt teoretizate (cum este cazul la frații Schlegel), aceasta nu semnifică în mod necesar și o concretizare aplicativă în creația poetică.

Un element foarte important, care pînă la urmă caracterizează orice mișcare literară, este orizontul de cuprindere a culturii propriului popor și a umanității. Este, din acest punct de vedere, specific pentru romantismul german redescoperirea trecutului național, și anume a liricii și epicii medie-

vale, a literaturii ulterioare, total neglijată pînă la romantism (cu unele semnalări izolate din secolul XV şi XVI). Paralel cu această descoperire a trecutului este descoperită literatura populară lirică şi epică (basmul); mai mult decît atît, această literatură este proclamată drept izvor de inspiraţie şi drept creaţie autentică, expresie a geniului naţional al poporului, în genere considerat teoretic atemporal. Teoretizarea se găseşte mai ales la Görres: el vorbeşte de „Volksgeist", reluînd parţial consideraţiile lui Herder, dar absolutizîndu-le. În acest context menţionăm că influenţa denumită romantică asupra literaturii române, în ceea ce priveşte literatura populară, pleacă în general de la Herder, mai puţin de la această teoretizare din perioada romantismului propriu-zis. Creaţia populară este considerată ca putînd servi drept model pentru creaţia individuală; dar şi în cazul culegătorilor de folclor (Arnim şi Brentano, mai puţin Grimm) izvorul popular este prelucrat în concepţia şi în forma personală a editorului.

Aceasta însă este numai o latură a orizontului cultural-poetic al romanticilor. Alături de ea este evocată, mai mult decît se afirmă de obicei, literatura antică, denumită clasică, mai ales cea greacă (literatura latină este considerată epigonică şi retorică). Datorim romanticilor, lui Friedrich, dar mai ales lui August Wilhelm Schlegel, pe lîngă studii aprofundate, mergînd pînă la primele analize literare ale operelor antice (Homer, de pildă), cercetări de ansamblu asupra literaturii greceşti, pe bază de metode comparative, prezentarea sistematică a tragedienilor greci, descoperirea lui Aristofan, total uitat anterior.

Opoziţia tipologică la această artă denumită clasică a antichităţii o găsesc romanticii nu numai în literatura naţională din evul mediu, ci şi într-o foarte largă gamă de opere denumite romantice din literaturile romanice, germanice şi orientale, din care traduc şi pe care le fac în acest fel cunoscute Europei. Reînvie astfel Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, *chansons de geste*, balada scoţiană, ciclul romanelor arthuriene, Shakespeare (se poate spune că romanticii formează prima antrepriză de traduceri: un grup de traducători care se ocupă cu traducerea lui Shakespeare), apoi pre-shakespearienii, literatura sanscrită, literatura persană (cu influenţe asupra lui Goethe în *West-Östlicher Divan)*. Adversitatea romanticilor se orientează împotriva literaturii germane luministe a secolului al XVIII-lea, pe care o acuză de raţionalism sec, de didacticism, în general de platitudine în ceea ce priveşte realizarea artistică, de lipsă de originalitate şi de poezie. Peste luminism, adversitatea se îndreaptă şi împotriva clasicismului francez, considerat ca model pentru luminismul secolului al XVIII-lea, ceea ce e numai parţial adevărat.

Din literatura contemporană există admiraţie critică pentru Goethe; în ce priveşte pe Schiller, al doilea mare clasic weimarian, poziţia e mai complicată, atît din cauza unei opoziţii intrinsece (Schiller se caracterizează de multe ori printr-un retorism tipizant, printr-o concepţie raţionalistă asupra poeziei), dar şi din motive personale, provocate de neînţelegerile dintre femei; menţionăm cu această ocazie că femeile au fost foarte active în mişcarea romantică.

Acest orizont istoric-cultural ne apropie de înţelegerea concepţiei estetice a romantismului. Atacul împotriva literaturii raţionalist-luministe se fun-

damentează estetic pe negarea principiului mimetismului în creația artistică, a concepției că arta este o imitație a faptelor și acțiunilor din natură. Romanticii preiau de la Goethe ideea despre artă ca organism, avînd deci origină, dezvoltare și existență proprie, și duc această concepție mai departe, pentru a afirma că produsul artistic este unic, individual, momentan, rezultat al unui proces subconștient, incontrolabil rațional și nesupus unor reguli asimilabile. Procesul de creație se petrece numai în fantezia creatoare a poetului, dînd expresie unei stări de moment, irepetabile, o stare care exprimă sentimentul contradicției între absolutul spre care omul tinde și condiționarea pe care o impune realitatea. Din această concepție rezultă natura constant elegiacă a poeziei romantice germane. Din asemenea idei derivă și alte caracteristici atribuite artei romantice, dominanta lirică a creației de pildă, negarea monumentalului și tipicului în favoarea picturalului și a caracteristicului individual, pledoaria pentru motive vagi, neconturate, pentru momentele nocturne de vis, de clar-obscur, pînă la urmă, pentru noapte, chiar de glorificare a morții. Novalis spune că „totul devine romantic cînd e deplasat în depărtare, în acest fel tot ce e îndepărtat devine poezie“. Poetul romantic trăiește într-o lume în care nu mai guvernează legile fizicii, nici legile logicii. Eroii romantici sînt tineri visători, palizi, urmărind printre stele un ideal feminin eteric, sau sînt blazați, disprețuind tot ce e platitudine și sterilitate în viața obișnuită, ridiculizînd demonic filistinismul și burghezia.

Poezia capătă în felul acesta, în romantism, un caracter de simbol cu proprie valoare, în care lumea reală este configurată într-un univers interior creat de poet, independent de realitatea exterioară. Totalitatea simbolurilor romantice ar alcătui, în intenția teoreticienilor esteticieni, o nouă mitologie, contrapusă celei a tragedienilor greci sau celei homerice. Nu e poate necesar să spunem că, în condițiile vremurilor moderne, o asemenea mitologie nu mai era posibilă, chiar dacă se apela, așa cum au făcut unii romantici, la simbolurile catolice sau dacă se încerca, cum s-a întîmplat la alții, o reînnoire a mitologiei germanice (Fouqué) sau o mitologizare a intuiției științifice (A. W. Schlegel). Unele simboluri romantice însă și-au păstrat peste timpuri o mare semnificație poetică ; așa este, de pildă : *„die blaue Blume“* (floarea albastră) pe care o regăsim mai tîrziu.

Ca tendință artistică, romanticii întrevăd posibilitatea de a înfăptui o artă sincretică, reunind sub un singur semn aspecte pe care, după opinia lor, numai raționalismul le-a separat și le-a izolat. Friedrich Schlegel teoretizează „o poezie universală progresivă“, avînd drept scop nu numai să reunească genurile separate ale poeziei și să pună poezia în contact cu filozofia și retorica ; ea trebuie să întrunească și să contopească poezia cu proza, genialitatea cu critica, poezia artistică și cea naturală. „Numai această poezie este infinită, după cum e singura liberă, recunoscînd, drept lege a sa, că arbitrariul poetului nu permite dominarea asupra sa a nici unei legi“. Conducîndu-se după asemenea tendințe, romanticii realizează, pe plan teoretic, bazele estetice ale muzicii, picturii și arhitecturii. Totodată considerarea poziției artistului „absolut“ față de discrepanța între ideal și real este teoretizată de romantici în concepția despre „ironia romantică“, care acordă creatorului dreptul

de a interveni suveran în propria sa creaţie, după bunul său plac, neîngrădit de logica realităţii sau de reguli cognoscibile.

Prin natura sa romantismul german excelează în lirica intimistă, fie că e vorba de iubire sau de efuziune sentimentală pentru univers, pentru noapte, pentru liniştea morţii (Novalis), sau de sentimentul devoţiunii pentru natură (Eichendorff), natura este văzută însă nu plastic, peisagistig, ci ca atmosferă, cu elemente mai mult muzicale, auditive. Efectul artistic se realizează prin delicateţea expresiei, simplitate, fără podoaba metaforei. Numai în baladă nota lirică este uneori atenuată (Chamisso, Uhland), predominînd tendinţe realiste. În genul epic, romantismul a creat bijuterii în forma scurtă (nuvela: Brentano, Arnim, Kleist, Hoffmann; anecdota: Kleist); romanul a rămas fragmentar (în special Novalis, al cărui roman *Heinrich von Ofterdingen* este cel mai reprezentativ), pînă la E. T. A. Hoffmann, creator de mare răsunet al romanului fantastic. Genul dramatic este mai puţin specific spiritului romantic, cu excepţia singulară a lui H. von Kleist, de o neobişnuită vigoare de expresie, mare virtuos al formei (ceea ce face pe unii interpreţi să considere opera lui Kleist drept o variantă a clasicismului), romantic însă în absolutizarea de manieră alb-negru, cu contraste violente pînă la exces, a tendinţelor personajelor din dramele sale reprezentative (*Kätchen von Heilbronn*, *Penthesilea*). Şi limba artistică evoluează în cadrul romantismului. Abia închegată ca limbă literară cu contribuţia clasicilor, avînd aspecte de rigorism în construcţia morfologică şi sintactică, limba artistică se dislocă, devine maleabilă, sub influenţa limbii populare şi a tradiţiilor (mai libere) ale formelor vechi medievale.

Un aspect care merită să fie luat în consideraţie în analiza mişcării romantice este specificul de fundamentare romantică în dezvoltarea ştiinţelor. În ştiinţele naturii concepţia romantică a fost mai puţin pozitivă. Pe plan european ştiinţele naturii făcuseră pînă în momentul romantismului progrese însemnate, trecînd cu Newton, Lavoisier, Linné de la observaţie la experiment; în Germania o contribuţie importantă la progresul ştiinţelor naturii a adus Goethe, care în ciuda unor idei aberante în optica experimentală, a făcut descoperiri în botanică, zoologie, mineralogie şi a generalizat teoretic numeroasele sale observaţii. Sub influenţa filozofiei naturii a lui Schelling, romanticii sînt mai puţin înclinaţi spre observaţie şi experiment, ei dînd prioritate intuiţiei şi mergînd la concluzii pe baza intuiţionismului. Această poziţie a dus în Germania la o întîrziere în dezvoltarea ştiinţelor naturii în comparaţie cu restul Europei.

Cu atît mai importantă devine participarea romantismului la dezvoltarea ştiinţelor umaniste. În special considerarea omului şi a manifestărilor acestuia ca elementele unei colectivităţi formate şi dezvoltate istoric a favorizat fundamentarea a numeroase discipline ştiinţifice într-un spirit modern (chiar dacă concepţiile au evoluat ulterior, neacceptîndu-se interpretarea dată fenomenului uman de către romantici). S-au dezvoltat astfel în perioada romantică istoria naţională (din acest punct de vedere, influenţa şcolii romantice germane asupra lui Kogălniceanu este evidentă, mai ales în acţiunea de valorificare documentară a trecutului naţional), dreptul, istoriografia şi folclo-

rul, lingvistica sistematică, istorică și comparativă. În istoria literară, națională și universală, contribuția romantismului este fundamentală. Acum ia naștere critica textelor; acum este acceptat criteriul selecției în moștenirea literară pe baza opțiunilor de valoare, luîndu-se în considerare localizarea istorică și valoarea de actualitate ; romantismul dezvoltă ca metodă istorico-literară analiza textelor pe criterii filologice și estetice : însăși noțiunea de exegeză literară, „hermeneutica", este o creație a romantismului. Textul literar este prezentat comparativ pe plan național și inter-literar, urmărindu-se filiațiile și înrudirile prin precizarea și studierea elementelor paralele sau comune.

Este de la sine înțeles că romantismul german trebuie privit pe de o parte în specificul său, pe de altă parte, însă, în contextul mișcării romantice europene. Pentru că romantismul este un fenomen european și rezultă în esență din situația post-revoluționară creată în urma înfrîngerii tendințelor proletare ale revoluției franceze, ale cărei repercusiuni europene sînt cunoscute. În urma acestei înfrîngeri, raționalismul secolului luminilor, ce fundase teoretic revoluția franceză, devine problematic, el face loc unei orientări iraționaliste utopiste, fie că acest utopism este socialist (Saint-Simon), fie paseist (reîntoarcerea la „ordo"-ul feudal medieval, idealizat ca o stare patriarhală de armonie socială), fie (în unele cazuri) exemplar (fapta trecută e proiectată într-o formă idealizată în viitor ca un model spre care se tinde). Ecoul european al revoluției franceze și al rezultatelor acesteia este legat de expansiunea napoleoniană, în sine contradictorie, care însă prin războaiele purtate sub flamura revoluției a ocazionat puternice mișcări antifeudale în țările europene, mai ales în Germania, Italia și Spania. Cît de puternic se împletește în mișcarea romantică politicul, filozoficul și poeticul ne-o arată A. W. Schlegel care vede în revoluția franceză, pe de o parte, în *Teoria despre știință* a lui Fichte și în romanul *Wilhelm Meister* al lui Goethe, pe de altă parte, „cele trei tendințe ale secolului".

Aceasta explică, pe de o parte, valoarea națională a mișcărilor romantice, pe de altă parte afinitățile lor europene, în care fiecare romantism național aduce o contribuție specifică. În ceea ce privește romantismul german, contribuția sa poate fi sintetizată în următoarele elemente :

— Devine cunoscut după 1810 prin intermediul a două mari personalități : M-me de Staël (excelentă cunoscătoare a literaturii germane, a cărei operă, *De l'Allemagne,* are un larg răsunet și se bucură de o mare circulație) și A. W. Schlegel, atît prin legăturile sale cu M-me de Staël, cît și independent, prin prelegerile sale berlineze (1802—1804), traduse între 1812—1814 în limbile engleză, franceză și italiană. Lacretelle îl denumește puțin mai tîrziu drept „Quintilianul romantismului".

— Noțiunea de romantic e aplicată, în ceea ce privește literatura germană, prin extensiune și cu predilecție la autori și opere anterioare mișcării romantice propriu-zise. Sînt astfel socotite romantice poeziile lui Bürger (e cunoscut de altfel răsunetul fulgerător al baladei *Lenore),* romanul *Werther* sau drama *Götz* ale lui Goethe. Chiar opere care din punct de vedere al romanticilor germani sînt socotite clasice apar în interpretări din afara Germaniei drept romantice : *Faust, Hermann und Dorothea, Jungfrau von Orleans*

Aceasta dovedeşte, pînă la urmă, cît sînt de elastice conceptele literare, relativizate după locul din care sînt emise şi din prizma prin care se gîndeşte.

— Mai interesant apare faptul că opere literare germane ca cele citate şi interpretate drept romantice sînt date ca exemplu în critica şi estetica literară străină, pentru susţinerea teoriei tipologiei dichotomice în evoluţia literaturii, care, cu variaţii de terminologie, continuă şi în secolul al XIX-lea după ce dominase întregul secol al XVIII-lea. Găsim de fapt aici originea punctului de contact între romantismul german şi celelalte literaturi europene ; aşa cum se exprimă M-me de Staël, „numele de romantic a fost de curînd introdus în Germania pentru a desemna poezia la a cărei origine au fost cîntecele trubadurilor, poezia născută din cavalerism [=cavalerii feudali] şi creştinism".

În final, cîteva consideraţii privind posteritatea romantismului. Nu intenţionăm să ne referim la noţiunea de romantism în sensul afinităţii spirituale şi a unor poziţii personale, ci la apelul direct la experienţa romantismului german şi la reluarea acestuia ca concepţie estetică sau ideologie social-politică. Desigur că aceste reluări sînt la rîndul lor implantate într-o anumită realitate socială care făcea posibil revirimentul romantic, iar în esenţa sa calitativă acea reînviere romantică se realizează selectiv în forme şi în idei.

Din punct de vedere estetic, după o epocă de dominare a realismului şi naturalismului, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea se constată o reîntoarcere spre tendinţe romantizante („neoromantism"), cărora le sînt tributari scriitori cunoscuţi, fie numai în perioada iniţială a creaţiei lor (H. Mann, Hermann Hesse), fie ca o treaptă de evoluţie (G. Hauptmann). Consecvent neoromantică poate fi considerată Ricarda Huch, autoarea unei foarte cunoscute monografii asupra romantismului. Alte filiaţii directe ale romantismului găsim în simbolismul german, dezvoltat mult mai tîrziu ca cel francez şi la unele dimensiuni proprii, exprimat într-un ermetism care l-a izolat din mişcarea literară (Stefan George şi şcoala lui).

Mult mai pernicioase s-au dovedit elementele iraţionaliste şi paseiste care au dominat concepţia social-politică a romantismului german, spre deosebire de romantismul din Franţa, Anglia, Italia sau cel din literatura noastră. Explicabile prin condiţiile specifice de dezvoltare a societăţii germane la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, asemenea elemente au fost accentuate şi sistematizate într-o poziţie de negare a progresului şi de reîntoarcere spre trecut (evul mediu) în momentele de reacţiune socială de după 1870, culminînd la ideologii naţional-socialismului, care, peste Chamberlain şi Nietzsche, se proclamau continuatori direcţi ai romantismului şi, peste acesta, ai misticismului. Înţelegem de aceea rezervele exprimate de gînditorii marxişti şi de numeroşi oameni de cultură raţionalişti faţă de romantismul german ; recunoscîndu-i meritele poetice, ei semnalează totodată implicaţiile reacţionare pentru viaţa socială ale iraţionalismului romantic.

Aceasta rămîne şi în continuare dilema în considerarea romantismului german : simpatia, pe de o parte, pentru căutarea artistică, pentru avîntul spre inepuizabilul absolut, reticenţa, pe de altă parte, faţă de renunţarea la raţiune, singura prin care fiinţa umană îşi poate soluţiona problemele de viaţă şi cele sociale.

CONSIDÉRATIONS SUR LE ROMANTISME ALLEMAND

Résumé

L'exposé se propose de donner une vue d'ensemble sur le romantisme allemand : sa place dans l'évolution de la littérature allemande, ses rapports avec le „Sturm und Drang", le classicisme de Weimar et le romantisme européen du temps. Après avoir caracterisé les moments principaux du mouvement romantique, l'auteur souligne ses traits poétiques et esthétiques les plus importants, la réception des anciennes littératures nationales, européennes et orientales, et en même temps la nouvelle compréhension de l'antiquité „classique", l'intérêt pour la poésie populaire. On mentionne la contribution du romantisme allemand au fondement de la recherche, surtout pour les sciences sociales et les sciences de l'homme. En ce qui concerne la position du romantisme allemand dans le cadre du mouvement romantique européen, interprété comme une opposition post-révolutionnaire contre le rationalisme du siècle des lumières, on indique le rôle d'intermédiaire de M-me de Staël et de A. W. Schlegel ; mais sur le plan européen la notion de „romantique" a un sens typologique et est appliquée aux écrivains et aux oeuvres de la période du „Sturm und Drang", et même du classicisme de Weimar. La fin de l'exposé, consacrée à la postérité du romantisme, contient des considérations sur la valeur du néo-romantisme fin du XIX-ème siècle ; en même temps on montre l'appel des forces politiques réactionnaires, culminant avec le national-socialisme, à l'idéologie irrationaliste du romantisme comme argument des propres conceptions politiques. Cette double et problématique postérité explique les réticences faites par les penseurs et les historiens littéraires rationalistes et marxistes dans l'appréciation du romantisme allemand.

BETRACHTUNGEN ZUR DEUTSCHEN ROMANTIK

Zusammenfassung

Der Vortrag setzt sich zum Ziel, einen Gesamtüberblick über die deutsche Romantik zu geben: ihre Stellung im Rahmen der Entwicklung der deutschen Literatur, ihre Beziehungen zum Sturm und Drang und zur Weimarer Klassik, so wie zur europäischen Romantik der Zeit. Nach einer Charakterisierung der Hauptmomente der romantischen Bewegung werden die wichtigsten poetischen und ästhetischen Kennzeichen hervorgehoben, die Rezeption der alten nationalen, europäischen und orientalischen Literaturen, auch das neue, vertiefte Verständnis für die „klassische" Antike, das Interesse für die Volksdichtung und ihre Bedeutung herausgestrichen. Es wird auf den Beitrag der deutschen Romantik zur theoretischen Grundlegung der wissenschaftlichen Forschung, besonders der sozial-humanistischen, hingewiesen. Was die Stellung der deutschen Roman-

tik innerhalb der zeitgenössischen europäischen Bewegung betrifft, die als eine nachrevolutionäre Opposition gegen den Rationalismus der Aufklärung gedeutet ist, wird auf die Vermittlerrolle von Frau von Staël so wie von A. W. Schlegel hingewiesen und die Tatsache hervorgehoben, daß man (typologisch) den Begriff „Romantisch" auf Schriftsteller und Werke des Sturms und Drangs, auch der Weimarer Klassik erweitert. Der Schluß des Vortrags, der die Posterität der Romantik skizziert, enthält Betrachtungen über den Wert der literarischen Neuromantik Ausgang des 19. Jahrhunderts, gleichzeitig wird das Zurückgreifen der reaktionären politischen Kräfte bis zum Nationalsozialismus auf die irrationalistische romantische Ideologie als Argument der eigenen politischen Konzeption hervorgehoben. Diese fragwürdige doppelte Posterität erklärt die zurückhaltende Werteinschätzung des deutschen romantischen Phänomens bei den rationalistischen und marxistischen Denkern und Literarhistorikern.

Aspecte ale polemicii clasicism-romantism în literatura română

D. PĂCURARIU

Primele seisme puternice ale curentului romantic se simt în literatura română spre sfîrşitul celui de-al treilea deceniu al veacului trecut. Fenomenul reflectă, pe plan literar, o stare de spirit agitată, determinată de lupta pentru emanciparea naţională şi socială a Ţărilor Române, intrată, după răscoala lui Tudor Vladimirescu, într-o perioadă de mare avînt. Întemeierea presei de informaţie şi de cultură în limba română, dezvoltarea învăţămîntului naţional, a activităţii teatrale, literare, a mişcării culturale în general, au loc în contextul unor năzuinţe şi eforturi mai largi spre schimbări profunde, revoluţionare, în viaţa socială şi politică a ţării, spre afirmarea individualităţii, pe toate planurile, a naţiunii. Orientarea, preponderent erotică, a poeziei româneşti din perioada anterioară, aflată sub auspiciile bătrînului Anacreon sau a neoanacreonticilor de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, începe a fi depăşită. Costache Negruzzi, la 1835, în prefaţa la traducerea piesei *30 de ani sau viaţa unui jucător de cărţi,* M. Kogălniceanu, la 1840, în prefaţa „Daciei literare", subliniază ideea necesităţii inspiraţiei din tradiţiile istoriei naţionale, din viaţa societăţii româneşti.

În *Cuvîntul Introductiv la cursul de istorie naţională,* din 1843, Kogălniceanu vorbea, cu patos înflăcărat, în spiritul istoriografiei şi concepţiei estetice romantice, despre importanţa studierii şi a valorificării ştiinţifice şi artistice a momentelor înălţătoare din istoria ţării. „Ce interes mare trebuie să aibă istoria naţională pentru noi, îmi place a crede că şi d-voastră o înţelegeţi ca şi mine — spunea el —. Ea ne arată întîmplările, faptele strămoşilor noştri, care prin moştenire sînt şi a noastră. Inima mi se bate cînd aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ştefan cel Mare, lui Mihai Viteazul ; da, domnilor mei ! Şi nu mă ruşinez a vă zice că aceşti bărbaţi pentru mine sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar ; aceştia sînt eroii lumei, în loc ca cei dintîi sînt eroii patriei mele. Pentru mine bătălia de la Războieni are mai mare interes decît lupta de la Termopile, şi izbînda de la Racova şi de la Călugăreni îmi par mai strălucite decît acele de la Maraton şi Salamina, pentru că sînt cîştigate de români ! Chiar locurile patriei mele îmi par mai plăcute, mai frumoase decît locurile cele mai clasice. Suceava, Tîrgovişte sînt pentru mine mai mult decît Sparta şi Atena ! Baia, un sat ca toate satele pen-

tru străini, pentru român are mai mult preţ decît pentru Corintul" [1]. Ne trebuie, spune el în continuare, o carte care să fie „pentru noi aceea ce *Iliada* era pentru greci" [2]. Nu-i greu de descifrat într-un atare citat, în care se exprimă elogiul pentru eroii istoriei naţionale, mai importanţi a fi cunoscuţi de către publicul român decît eroii antichităţii, tonul manifestelor romantice menite a discredita vechii idoli şi vechile modele clasice ale istoriografiei şi ale creaţiei literare. În acelaşi an, Kogălniceanu, prefaţînd volumul de *Poezii* de Al. Hrisoverghi, ironiza la scriitorii perioadei anterioare, mimarea manierei literaturii vechi greceşti şi latine. „La fieşte care rînd a compunerilor din vremea aceea — scria autorul prefeţei — nu găseşti decît muze şi iar muze, Apollon, Orfeos, Belona ; cînd Mars, cînd Aris, Aheron, Dafnis, Tirsis, şi toţi zeii din Olimp şi Tartar. Toate acele compuneri era ode imitate, versuri anacreontice, imne şi fabule şi mai ales sonete, felul de poezie favorit al Orfeilor carii ne asurzeau urechile pe atunce" [3].

De pe aceleaşi poziţii, însă radical romantice, Cezar Bolliac repudia, în articolele sale, „Olimpii şi Paradisii" [4] (pe Homer şi Milton), ca şi explicaţiile date poeziei de un Aristotel, Horaţiu, Boileau [5] şi pleda pentru orientarea mesianică, socială, a literaturii.

E e perioadă agitată, de freamăt şi aspiraţii, de entuziasm patriotic şi umanitar, asemănătoare, într-un anume fel, *Sturm und Drang*-ului german, sau *Risorgiment*-ului italian, la care scriitorii participă cu însufleţire şi pe care ei, poeţii mai ales, se străduiesc să o exprime în opera lor. „În 16 ani, de la 1835 pînă la 1851 — scria, cu patos romantic, în *Studie Moldovană,* Alecu Russo, referindu-se la entuziasmul avîntat al generaţiei sale — mai mult a trăit Moldova decît în cele cinci sute ani istorice, de la descălecarea lui Dragoş la 1359, pînă în zilele părinţilor noştri /.../ Părinţii noştri au deschis ochii în

---

[1] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese,* II, E.S.P.L.A., 1955, p. 10—11.
[2] *Ibidem,* p. 12.
[3] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese,* I, ed. cit., p. 186—187.
[4] Cezar Bolliac, *Opere,* II, E.S.P.L.A., 1956, p. 17.
[5] *Ibidem,* p. 23 : „Nu te mira însă, domnul meu, că nu urmez poveţile d-lui Boileau cu sugrumarea şi omorîrea cugetărilor mele scoase odată afară de mine /.../ acele lumi întregi de poezie nu s-au făcut pe regulele d-lui Boileau /.../ Shakespeare şi Hugo vor trăi, domnule Boileau, fără regule, precum trăiesc Osianii şi se renasc în toate limbele fără să fi avut limbă făurată la fabrica d-tale, sau avînd o limbă foarte imperfectă. Să lăsăm utopiile literare şi să mai zicem ceva asupra poeziei : Ce este alt poetul dacă nu este o reflexie a naturii văzute şi nevăzute ? Oare natura este totdeauna perfectă ? Toată vegetaţia este numai de cedri şi de roze, toată animalitatea de lei şi armăsari, de acvile şi păuni ? Lîngă crin nu creşte şi scaetele, lîngă micşunea, viorea, nu creşte şi urzica ? Nici un loc sterp, nici un cer îngălat, nici o plantă ghimpoasă şi uscată, nici o stîrpitură animală, nici un monstru, nici o creaţie greşită în natură ? Toată planta frumoasă trebuie oare să aibă şi miros, şi toată planta mirositoare trebuie să fie frumoasă ? Pupăza trebuie să cînte ca privighetoarea şi privighetoarea să fie frumoasă ca pupăza ? Pentru ce pretindem ca poezia să fie perfectă şi mai consecuentă decît natura ? Toată muma are ea tot acea porţie de iubire pentru fiii săi ? Ura, ambiţia, amorul sînt tot într-un grad pronunţate în fiece individ ? Nici un simţămînt îngălat, nici o patimă slabă, nici o fizionomie neînsemnătoare, nici o faţă nesigură, nici o nuanţă spălăcită, nici un sunet neînţeles şi fals ! O, domnul meu, sîntem foarte aspri cu poeţii !"

leagănul strămoșesc, oamenii de la 1835, cari inaugurează generația de față, au răsărit în larma ideilor nouă“ [6].

Într-un atare context, de luptă și de optimism civic, se desfășoară mișcarea literară în cele trei provincii românești, sub auspicii evident romantice.

Și totuși, orientarea clasică nu este esențial înlăturată. Dimpotrivă, ea se afirmă puternic, disputîndu-și întîietatea cu romantismul pe zone întinse ale mișcării literare. Poezia lirică, parțial nuvela și memorialul de călătorie ca și, în bună parte, romanul în faza lungă a copilăriei sale, sînt dominate în genere de romantism, în timp ce fabula și epistola (în versuri și proză), specii larg cultivate în epoca pașoptistă, comedia, precum și întreaga mișcare teatrală, pînă tîrziu după 1850 — se află sub auspicii vădit clasice. În genere, majoritatea scriitorilor reprezentativi din epocă (un Heliade, Alexandrescu, Negruzzi, Alecsandri ș.a.) oscilează între clasicism și romantism. Despre V. Alecsandri, de pildă, Ion Pillat spunea că „e un clasic desăvîrșit care a împrumutat haina romantică cît timp această mișcare se identifica în sufletul românesc cu ideea de eliberare națională, politică și socială [7]. Deosebit de semnificative însă, pentru înțelegerea tendințelor manifestate în climatul literar al epocii pre-și postpașoptiste, ni se par discuțiile teoretice, nu odată foarte aprinse, în problemele literare. Pozițiile literaturii clasice sînt afirmate cu insistență, apărate uneori cu vehemență împotriva tendințelor noi ; asistăm la polemici între adepți ai orientării clasice și romantice, uneori deosebit de violente, încît a susține, cum se întîmplă de obicei, că romantismul a pătruns și s-a afirmat în literatura română fără rezistență, precum în alte literaturi, fără confruntări teoretice cu clasicismul care n-ar fi existat, este o profundă eroare. Deosebirea rezidă doar în faptul că, în timp ce în alte părți (în literatura germană, engleză, franceză, de pildă), romantismul se impune de o manieră categorică, la noi confruntarea de opinii se prelungește, iar scriitorii de obicei oscilează.

Spuneam că orientarea mișcării teatrale românești în faza incipientă, pînă spre mijlocul veacului trecut, cum o arată traducerile din alte limbi ca și piesele de teatru originale, ale unui Facca, Bălăcescu, Matei Millo, Negruzzi, în bună parte Alecsandri ș.a., era, în ansamblu, clasică. Articolele numeroase referitoare la semnificația teatrului, publicate în acest timp în presa vremii, sînt și ele concludente. De pildă, într-un articol, *Teatrul Bucureștilor*, aparținînd lui Heliade-Rădulescu, publicat în ziarul „Curierul“ din 9 noiembrie 1833, anul înființării Filarmonicii, se subliniază, în spiritul esteticii clasice, rolul educativ al teatrului [8]. Aceeași idee și în articolul nesemnat, *Despre influența teatrului* („Gazeta teatrului național“, nr. 2, 1835), în care se face elogiul comediei și al tragediei, citîndu-se numele lui Molière, al lui Corneille și al lui Voltaire. Altădată (articolul *Cugetări asupra teatrului* de I. Voinescu II, în „Gazeta teatrului național“, nr. 5, 1836), se subliniază importanța tea-

[6] A. Russo, *Piatra Teiului*, E.S.P.L.A., 1963, p. 12.
[7] I. Pillat, *Romantismul român*, în *Romantismul european*, București, 1932, p. 152.
[8] „Să ne zugrăvească și să ne insufle virtuțile, să ne facă urîcioase viciile... însfîrșit să ne fie model de purtare și elocvență“.

trului grecesc[9] şi se elogiază iarăşi comediile lui Molière,[10] în genere literatura şi mitologia greacă, respingîndu-se opera ca specie muzicală (caracterizată ca „iasmă pompoasă"), ca şi inclinaţia pentru nou şi originalitate cu orice preţ, ceea ce dă articolului un caracter polemic vizînd romantismul[11]. Astfel de opinii, în esenţă clasice, sînt frecvente în perioada 1830-1840 şi chiar mai tîrziu. Făcînd, într-o scrisoare cu sens polemic, adresată lui Voinescu II (publicată în ziarul „Curiosul", nr. 3, 1837) apologia lui Victor Hugo, Cezar Bolliac înţelegea, înainte de toate, să-şi apere idolul de „critici" foarte severe (acuzaţia principală că e „sal", adică murdar), făcută de pe poziţiile unei concepţii antiromantice, împărtăşite se vede larg în epocă, devreme ce autorul scrisorii conclude că „teatrul nostru nu este încă în stare a reprezenta un romantism ca al lui Hugo, dar gîndesc că viitorul îl va aduce şi în acea treaptă."

Cînd C. Negruzzi, sub înrîurirea evidentă a romantismului, afirmă în prefaţa traducerii din 1835 că ar dori să vadă pe scenă eroi din istoria naţională, iar într-o altă prefaţă, din 1837, la traducerea piesei *Maria Tudor*, de Victor Hugo, exaltînd teatrul acestuia, al lui Dumas şi Delavigne, repudiind pe Molière, Corneille, Racine şi Voltaire, el pune la temelia concepţiei sale totuşi ideea, larg vehiculată în epocă şi pornind din clasicism, că teatrul e o „şcoală de moral"[12]. Într-o scrisoare din 1838 către G. Asachi, referitoare la organizarea teatrului naţional din Iaşi, C. Negruzzi recomandă, cu evident accent polemic antiromantic, ca piesele din repertoriu să fie „alese şi potrivite cu gustul publicului, elegante nu triviale, comice nu bufone (...), tragice nu sîngeroase"[13]. În acelaşi spirit vorbeşte scriitorul într-un articol de mai tîrziu (*Studii asupra limbei române*, 1862—63), evocînd repertoriul teatrului ieşean din perioada directoratului său de la 1840. „Dacă unele piese — precizează Negruzzi — aveau oarecare expresii familiare, ele erau la locul lor şi îndată venea dialogul elegant, fără pretenţie şi natural. Comedia nu ajunsese a fi burlescă şi drama era tragică fără a fi zbuciumată şi hidoasă."[14].

Obiecţiile aduse în 1846 piesei lui Russo, *Băcălia ambiţioasă*, de către articolul lui D. Gusti, în „Albina românească" (din 17 ianuarie), obiecţii care

[9] „Grecilor este datoare lumea cea civilizată întocmirea mîntuitoare a teatrului, această şcoală de moral practic".

[10] „Ispràviile comediei, în ziua de astăzi, cine nu le cunoaşte? Cine poate număra facerile de bine ale lui Molière? El ne-a făcut să vedem cît de ticăloşi, cît de înşelaţi şi cît de ridicoli sînt Harpagonii. Cît sînt de urîcioşi şi vătămători Tartufii, vază şi ei înşişi şi îngrozească-se. Iată ţinuta teatrului, iată sfîrşitul acestei întocmiri mîntuitoare care în mijlocul petrecerii ne face să găsim şcoala cea mai bună de moral".

[11] „Ei aflînd că o zicere nouă, e expresie ce altul n-a întrebuinţat-o, o idee nouă sau altfel exprimată caracterizează pe adevăratul poet, ca să fie şi ei noi, ca să imiteze şi ei pe Byron, vrînd şi nevrînd, or să dea într-o mie de stravaganţe. Şi tot o să-mi placă totdeauna mai bine pentru viteaz să zic Marţ decît un cazac cu mustăţile lungi ameninţînd Olimpul. Brîul cusut cu graţii al Vinerii totdeauna va înfăţişa o icoană delicioasă la imaginaţia noastră, precum zmintitul de Orest totdeauna va face să bată inima de cele mai vii simţiri, iar Madelona slujnica care sperie pe besmeticul parazit de Vensan că stăpînul o să-i taie urechile, nu ştiu de poate vorbi inimii".

[12] C. Negruzzi, *Păcatele Tinereţelor*, E.S.P.L.A., 1959, p. 226.

[13] *Ibidem*, p. 264.

[14] *Ibidem*, p. 249—250.

provoacă răspunsul cunoscut al autorului *Cîntării României* din articolul *Critica criticii*, trădează, la fel, o concepție clasică. Gusti era profesor la Academia Mihăileană, și, cîțiva ani mai tîrziu, în 1852, a publicat o *Ritorică română pentru tinerime*, întocmită pe principii clasice, care a servit ca manual pentru elevii Academiei. Ce reproșează piesei recenzentul? „Stilul său familiar", „cuvinte cam groase" și faptul că principalul personaj negativ, Gălușcă, demascat în final că urmărea căsătoria cu fata boierului doar pentru a pune mîna pe zestrea acesteia, nu e sancționat în vreun fel. „El fuge din casa bacalului și privitorii nu văd nici un fel de răsplătire pentru dînsul", afirmă recenzentul pe linia concepției sale clasice, teoretizată în manualul amintit. Scopul literaturii, scrie Gusti în *Ritorică*, este „învățătura spiritelor și îndreptarea moravurilor", a „insufla necontenit amor pentru virtute", a „reprezenta virtutea prin coloarele cele mai strălucite, să o facă de respectat și de iubit chiar în nenorocirile cele mai apăsătoare; iar vițiile să le zugrăvească prin tot aceea ce-i mai posomorît și urîcios, insuflîndu-i prin ele dezgust, dispreț și teroare." [15]

Opiniile clasice, nu numai în ce privește teatrul, ci creația literară în general, abundă în epoca pre- și postpașoptistă. Caracterizîndu-și opera poetică în prefața volumului de *Poezii* din 1836, Gh. Asachi, scriitor de structură clasică, scria următoarele: „Îndreptat de *pilde clasice* și de firea limbei, s-au sîrguit a urma sistemei care cere ca poezia, ce este *productul cel mai ales al cugetării prin simțire înălțată, să răsune* prin *ziceri* elegante și armonioase...." [16] Călăuzit de aceeași concepție și de idei iluministe, Asachi schița, la 1839, portretul ideal al „omului literat", a cărui întreagă menire este „de a încînta (a desfăta pe oameni, a-i lumina și a le fi de folos", străduindu-se, pentru aceasta, a se instrui mereu, cu tot ce înseamnează izbîndă a spiritului, a iubi „tot ce este frumos și adevărat". Pentru o asemenea ureche, — concludea, precizînd, autorul — sună armonia poeziilor lui Virgiliu, a lui Tasso și a lui Racine, pentru asemenea sentiment Tacitus au aruncat înfricoșate scînteieri pe inima tiranilor, către dînsul se adresează Montesquieu cînd apără dritul omenirii, Fénelon cînd împodobește virtutea" [17].

În Transilvania, Ion Barac făcea, la 1837, într-un articol, *Pentru idile*, din „Foaia Duminicii" nr. 11, apologia Greciei antice („hrănitoarea tuturor măiestriilor celor frumoase") și a idilei pastorale, ilustrată, se arată, de Teocrit și continuată, în epoca modernă, de Gessner și Kleist. Un an mai tîrziu, Barițiu elogia spiritul clasic care, în concepția sa, însemna „o vîlfă și frumusețâ simplă, un tact de a-și ținea în ochi scopul ce-l avea, o măsură proporționată, o harmonie, o soliditate plastică și o desăvîrșire formală", „o proporție harmonică a tuturor părților", „materia și forma să-și răspunză una la alta deplin, ca fieșcare cuget să-și aibă expresia sa vie și ca harmonia ce se află în părți să se afle și în lucrul tot", „prin urmare tot ce poate sluji de model,

---

15 D. Gusti, *op. cit. supra*, p. 46—47.
16 Gh. Asachi, *Scrieri literare*, I, E.S.P.L.A., 1957, p. 41.
17 *Ibidem*, II, p. 333—334.

de pildă vrednică de urmat".[18] Clasicismul, realizat în chip ideal în creația scriitorilor greci și latini care rămîn pentru totdeauna „dascălii lumii de acum", poate fi întîlnit și la scriitori din epocile ulterioare, moderne chiar, în măsura în care opera acestora realizează desăvîrșirea și poate servi ca model pe linia trăsăturilor indicate mai sus. În această privință, lărgind sfera noțiunii, Barit consideră că fiecare literatură a Europei are, în dezvoltarea sa, o perioadă clasică, identificată cu epoca supremei sale înfloriri și în care intră, alături de clasici propriu-ziși, și scriitori aparținînd altor direcții literare, romantismului de pildă, delimitat net, la începutul articolului, de clasicism. În sensul acestei concepții el recomandă tinerilor, ca lectură fundamentală pentru formarea lor intelectuală, „istoria și scrierile poeților clasici" (*Lectura*... în „Foaie pentru minte..." nr. 4, 1839), subliniind o idee esențială pentru doctrina clasică, anume că talentul trebuie cultivat prin reguli („a păzi niște regule, pe care alți genii înaintea voastră au aflat cu cale a le păzi neapărat" — *Învățăceilor de poezie,* în „Foaie pentru minte..." nr. 44, 1843).

Grigore Alexandrescu se afirmă ca poet liric — preponderent romantic — și ca fabulist, autor de satire și epistole — ca un scriitor de structură clasică. În epistole, poetul exprimă deschis, adesea polemic, crezul estetic, subsumat, în ansamblu, clasicismului. În același sens este scrisă și prefața poetului la volumul de poezii din 1847, în care se relevă importanța travaliului în compunerea poeziilor și faptul că „lucrările imaginației", respectiv literatura și arta, trebuie să se sprijine pe rațiune, scopul lor fiind „frumosul ideal sau strălucirea adevărului". Menirea poeziei este de a „plăcea" și de a înnobila, de a educa în sensul preconizat de estetica clasică : să exprime „trebuințele soțietății și să deștepte simtimente *frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale* și divine pînă în viitorul nemărginit și în anii cei vecinici".[19] Literatura română, cu o experiență insuficient acumulată, nu a ajuns încă să dea capodopere „care *să poată* sluji de model netăgăduit", deoarece astfel de creații apar în literaturile „formate", cu limbi „statornicite".[20]

Nu în altă direcție inclină și opiniile tînărului poet Baronzi, din prefața la volumul său de poezii *Cugetările singurătății*, publicat de asemenea în 1847, volum orientat, în ansamblu, romantic. Voind să explice ce este poezia și care sînt factorii săi determinanți, autorul, după ce amintește imparțial unele teorii în această privință (influența climei, a mediului, a temperamentului), subliniază cu deosebire concepția „învățătorului concherantului Asiei", adică a lui Aristotel, care zice că „ poezia e fiica aplicării ce are omul pentru imitație". De unde „Boileau — se precizează în continuare — a tras o idee mare în arta sa poetică, idee ce s-a comunicat în cei posteriori sub felurite chipuri". Prefațatorul se referă apoi pe larg la poezia greco-latină, împărțind-o în „cinci feluri", apoi la poezie în genere, căreia-i distinge două vîrste : *antică,* dinainte de creștinism, „simplă, entuziastă, profetică, trăsătura sa principală fiind *oda" ; modernă,* aparținînd epocilor ulterioare, elegiacă, *„amoroasă"*, satirică, „infernală", omenească, caracterul său principal fiind *drama.*

---

[18] George Barițiu, *Articole literare,* E.S.P.L.A., 1959, p. 31—32.
[19] Gr. Alexandrescu, *Opere,* I, E.S.P.L.A., 1957, p. 66.
[20] *Ibidem.*

Spre care din aceste două vîrste se îndreaptă preferinţa autorului ? Spre literatura clasicismului antic greco-latin, „singura neimitatoare, ca întîia născută (...), simplă ca morala poeţilor d-atunci". Semnificativ pentru concepţia estetică clasică a acestei prefeţe ni se pare şi faptul că, în şirul lung al scriitorilor citaţi, nu apare nici un romantic, deşi ne aflăm într-un moment cînd romantismul dăduse majoritatea marilor sale opere reprezentative şi, în bună măsură, el domina încă viaţa literară a Europei prin scriitori iluştri (un Hugo, Lamartine, Lamennais, Musset, Vigny, Michelet, Lenau, Heine, etc.) care trăiau şi scriau, exercitînd o puternică înrîurire asupra opiniei publice.

Al. Odobescu, influenţat în tinereţe de romantism, în unele poezii şi în nuvele, traducător însă şi exeget entuziast al literaturii greco-latine, rămas toată viaţa un teoretician adept al limpezimii artei clasice, într-un amplu articol intitulat *Bazele unei literaturi naţionale*, datînd din 1855, dar publicat abia în ultimii ani, aprecia că talentul literar trebuie educat prin studiul temeinic al limbii şi al „frumoaselor modeluri",[21] adică al operelor valoroase, în speţă clasice, create de înaintaşi. Romantismul era violent repudiat, operele fiind, după părerea lui Odobescu, „roduri ale unei imaginaţii exaltate şi întunecate, pline de idei bizare şi de fapte îngrozitoare şi peste fire".[22] Şi mai departe : „Pentru exageratorii acestei şcoli, totul se reducea la acest axiom : «Cine ştie să înşire o urmare de cuvinte, ce sună ciudat la ureche, astfel încît să înfăţişeze minţei nişte tablouri pline de contrasturi şi cît se poate mai împotrivitoare firei, acela e poet. Sufletu-i trebuie în veci să pătimească, tot ce e cu neputinţă să-l dorească şi să zică pe toate tonurile că nimic nu e bine pe pămînt, nici în ceruri, nici în iad şi că, prin urmare, moartea e singura scăpare a neamului omenesc.» Astfel trebuie să fie poetul romantic. Ce batjocură !"[23].

O asemenea respingere violentă a romantismului, de pe poziţiile esteticii clasice, nu e singulară în epocă. Zece ani mai tîrziu, V. Alexandrescu-Ureche, profesor universitar şi scriitor cunoscut, într-o conferinţă intitulată *De clasicism, romantism şi realism*, ţinută în „salonul Ministerului de culte şi instrucţiune publică", îşi exprima, în termeni nu mai puţin severi, dezaprobarea pentru literatura romantică, dar şi realistă, în numele unui ideal clasic.

Semnificative pentru înţelegerea amploarei pe care o au în epoca pre- şi post-paşoptistă reacţiile antiromantice sînt şi alte exemple. Dincolo de unele raţiuni personale, de răfuială măruntă, care stau la baza pamfletului *Domnul Sarsailă autorul* de Heliade Rădulescu, scriitor de un eclectism tipic, oscilînd între clasicism şi romantism, pamfletul este, în esenţă, o şarjă antiromantică. Iată imaginea caricată a poetului romantic, ilustrată şi prin caricaturi-desene care însoţesc textul : „Aşa mai întîi de toate trebuie să fiu fără căpătîi, ca să zică că sînt slobod (...) în cămara mea cu cît va fi mai nemăturat, cu atîta o să dea un ton că prea puţin mă gîndesc la lucrurile acestea trecătoare ce n-au a face cu nemurirea (...) hainele să-mi fie deosebite, părul să-mi fie (...) ceva mai deosebit (...) fracul o faţă... cam aşa (...) pe pantaloni să am cîteva

---

21 Alexandru Odobescu, *Opere*, I, Editura Academiei, 1965, p. 187.
22 *Ibidem*, p. 191.
23 *Ibidem*, p. 191—192.

picături de cerneală ; cînd voi vorbi cu oamenii să mă rățoiesc, să-mi mușc buzele, să pui ochii în grindă, ca să seamăn inspirat (...). Cînd oi scrie să mă bag prin fundături ; să mă sui pe locuri cocoțate (...) într-un cuvînt, să fiu deosebit (...). Acum sînt la modă d'alde D. Sarsailă, Sgîndărilă, ... autorii regineraţiei românești. Aceștia sînt apărătorii libertății românești, pentru că și dacă nu vor fi români, dar sînt liberali dumnealor ca aceia (...) Apoi de este să descrie natura în simplitatea ei (cu toate că d-lui mai niciodată nu-i plac lucrurile simple și se nebunește după pestriț), vreun cîmp vesel, sincer, senin, vreo apă limpede, vreun crîng, vreo dumbravă, un deluleț, un munte, D. Sarsailă, ca să fie înalt, îl vezi că e numai trăznete și plesnete, numai urlete și vaiete, apșoara i se pare o mare în talazuri, cîmpul păstorilor o tabără sîngeroasă, fluierul o trîmbiță d'ale mari ; e numai grozăvii și potoape D. Sarsailă. Cînd e dumnealui trist sau melanholic, e numai foc și inimă albastră, cu toate că mai niciodată nu e trist, dar zice așa, că e al dracului, știe să se prefacă hoțul ca să arză inima bietei creștine. E viclean, uită-te, de n-are margini" [24]... O atare șarjă este și sceneta *Un poet romantic* a cunoscutului actor Matei Millo, autor al unor comedii idilice, în genul vodevilurilor clasice. Eroul principal, un tînăr poet, pune în uimire pe doi bătrîni, Stan și Marița, oameni de bun simț, prin excentricitatea grotescă a ținutei și a stilului vorbirii sale („Cine-i fiara asta cu plete (...) și cu barba-n furculiță ?" [25] se întreabă bătrînii contrariați). Lipsa de măsură, comparațiile și metaforele exagerate, afectarea în genere a tonului, într-un cuvînt stilul romantic, precum și înfățișarea exterioară a poetului sînt luate în derîdere, caricate (...„sînt poet, poet romantic. / Și din pieptu-mi poezie, vedeți curge gemînd jalnic" [26], spune tînărul prezentîndu-se).

Exemplele se pot înmulți. Ele probează că polemica romantism-clasicism a existat în literatura română, în forme uneori vehemente ; că tendințele clasice se mențin la noi, în epoca romantică, foarte puternice. Acest fapt, reflectat nu numai în opinii exprimate direct, adeseori polemic, ci și în procesul de creație, în ansamblul complex al mișcării literare, dă romantismului românesc o fizionomie aparte, care trebuie studiată temeinic, în nuanțele sale.

ASPECTS DE LA POLÉMIQUE CLASSICISME-ROMANTISME DANS LA LITTÉRATURE ROUMAINE

Résumé

On affirme généralement que le romantisme s'est imposé et a pénétré dans la littérature roumaine sans résistance et sans confrontations théoriques avec le

[24] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I, București, Editura Fundațiilor, p. 246—251.

[25] *Primii noștri dramaturgi*, E.S.P.L.A., 1956, p. 361.

[26] *Ibidem*, p. 364.

classicisme, considéré comme inexistant. La présente étude se propose de démontrer que les tendances classiques se sont maintenues profondément chez nous dans l'époque romantique, et qu'il y a eu une polémique romantisme-classicisme, revêtant parfois des formes véhémentes. Ainsi, Kogălniceanu, Bolliac, Russo et d'autres expriment des professions de foi romantique et ironisent ou répudient violemment la manière et les conceptions classiques. Par contre, d'autres écrivains et qui sont nombreux, tels G. Asachi, I. Barac, G. Bariț, Grigore Alexandrescu lui-même, G. Baronzi, Al. Odobescu, V. Alexandrescu-Ureche, Heliade Rădulescu, Matei Millo, etc., dont quelques uns eux-mêmes influencés partiellement par le romantisme, manifestent dans leurs préfaces et leurs articles publiés dans la presse roumaine — et sur lesquels l'auteur insiste tout particulièrement — ainsi que dans l'ensemble complexe de leurs oeuvres, des positions nettement classiques et des attitudes polémiques, empruntant parfois la forme de pamphlets contre le romantisme qui commençait à s'affirmer largement dans le mouvement littéraire. Les opinions classiques sont fréquentes dans la période entre 1830 et 1840 ; elles y prédominent par rapport à celles romantiques et se retrouvent souvent même dans les décennies ultérieures.

Fenomenul integrării capodoperelor literaturii universale în romantismul românesc

ALEXANDRU DUȚU

Cine urmărește destinul capodoperelor literaturii universale în cultura română constată că primele traduceri și studii apar, cu oarecari excepții, în primele decenii ale secolului al XIX-lea ; partea I din *Don Chișot de la Manșa* vede lumina tiparului în „Curierul românesc" din 1839, *Julius Caesar* al lui Shakespeare apare fragmentar în „Foaie pentru minte" din 1840 și, în volum, la București, în 1844, în jurul acelorași ani plasîndu-se și manuscrisul lui Barac : *Amlet, prințul de la Dania, o tragodie în 5 perdele* ; în 1848 sînt publicate în „Curierul de ambele sexe" primele cinci cînturi din *Infernul* lui Dante. Aproape concomitent intră în circuitul român și scrierile unor creatori aflați în viață la acea dată și o deosebit de interesantă anchetă statistică, condusă de Paul Cornea, a putut stabili că între 1780 și 1860, pe primele locuri, în cadrul producției tipografice se situează Dumas, cu 22 titluri în 45 volume, Byron, cu 19 titluri în 26 volume, Florian, cu 14 titluri în 18 volume, Molière, Kotzebue, Georges Sand, Marmontel etc.[1] Pînă în jurul anului 1830, pe filiera manuscrisă care este mult mai diversificată decît cea tipografică, nu întîlnim decît arareori capodopere literare, în înțelesul strict al cuvîntului : în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și primele două decenii ale secolului al XIX-lea se fac traduceri din opera istorică și politică a lui Voltaire, este redat în română poemul filozofic al lui Pope, *Essay on Man*, și „romanțul" moralicesc al lui Daniel Defoe, se face apel la Marmontel, Gellert sau Klopstock și la publicistica lui Addison ; în domeniul poeziei receptivitatea este mai mare și traducerile, ca și influențele ce pot fi depistate, ne îndreaptă spre creația preromanticilor europeni.

Așadar, după 1830 pătrund masiv în cultura română scriitori de vîrste deosebite, în raport cu penetrarea anterioară ce s-a menținut în limitele unei sincronizări, treptate și parțiale ; din deceniul al patrulea al secolului trecut receptarea se amplifică brusc, acordîndu-se atenție atît operelor beletristice care se bucură de succes pe continent, cît și unor capodopere din veacurile XIV, XVI și XVII. Avem de-a face cu un fenomen, cu ceea ce *Larousse*-ul definește drept „ceea ce este perceput prin simțuri sau de către conștiință" sau, și mai lipsit de pretenții, drept „existență sau obiect care are un aspect

---

[1] Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în volumul său *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 38—76.

anormal, surprinzător". Să precizăm de îndată că acest fenomen nu a fost considerat anormal de către istoria noastră literară, care a formulat o serie de interpretări convingătoare ; dar să adăugăm că el a rămas, într-o măsură, surprinzător pe planul istoriei culturale, numeroase explicaţii oferite sugerînd că, în fond, în prima jumătate a secolului al XIX-lea are loc în cultura română o deschidere bruscă de orizont, care scoate o societate din letargie şi o face să descopere tărîmuri de mult dorite. Am încercat, de curînd, să indicăm că o asemenea imagine a fost elaborată de generaţia paşoptistă şi că ea a fost completată şi ornamentată de critica noastră estetică într-un grad care statuează tacit faptul că literatura română s-a conturat şi afirmat o dată cu ascensiunea clasei burgheze [2] ; critica filologică, deşi s-a concentrat mai ales asupra textelor vechi, a contribuit, la rîndul ei, la încetăţenirea acestei idei, deoarece a desprins operele, întrevăzute aproape exclusiv sub aspect stilistic şi lingvistic, de mediul literar în care au apărut. În acest fel, avem astăzi o literatură veche şi una modernă, celei din urmă atribuindu-i-se denumirea de literatură autentică, în timp ce primei nu i se acordă decît eticheta de cultură scrisă. Diviziunea sugerează că mai înainte de 1800 creatorii au scris cronografe sau texte lingvistice, iar publicul s-a mulţumit cu „cărţi poporane", în timp ce din secolul al XIX-lea autorii au compus „opere beletristice" iar publicul a deprins brusc un gust literar.

De aceea, oprindu-ne la „fenomenul" descris sumar la început, ne-am propus să schiţăm cîteva aspecte care ar putea arunca noi lumini asupra raporturilor literaturii române cu celelalte literaturi europene, ca şi asupra procesului organic de creştere al culturii noastre. Respectiv, am crezut indicat să formulăm cîteva idei care, reluate şi aprofundate, ar putea arunca noi lumini asupra concepţiei cărturarilor din secolul al XVIII-lea şi a mentalităţii scriitorilor din secolul al XIX-lea, asupra evoluţiei gustului artistic ca şi asupra preschimbărilor intervenite, în perioada la care ne-am oprit, în mediul literar român, în funcţie de care devine inteligibilă amplificarea contactelor cu literaturile străine şi însăşi panorama literaturii române din perioada romantică. Ne oprim, cu precădere, asupra caracteristicilor şi semnificaţiei fenomenului.

Preţioase, în această privinţă, sînt înseşi mărturiile traducătorilor români : Heliade Rădulescu afirmă, de exemplu, că „încă din 1842 am încercat a studia viaţa lui Dante şi a o face cunoscută românilor. De cîte ori am luat pana în mînă şi cum scriam o pagină, două, vedeam că îmi scriam viaţa mea proprie ; mijlocul în care m-am născut şi am trăit, mai aceleaşi evenimente, aceleaşi aplicări în tendinţe, aceleaşi aventuri ale inimii şi ale sufletului, aceleaşi împrejurări sociale, politice şi literare, aceleaşi sentimente poetice şi religioase" [3] ; în 1862, el explica motivele redării în română a capodoperei lui Cervantes, re-

---

[2] În concluziile la volumul nostru *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.

[3] În *Curs de poesie generale*, vol. III, partea a doua, Bucureşti, 1870, p. 234. Textul este reprodus şi în studiul lui Titus Pîrvulescu şi D. D. Panaitescu, *Dante în România*, publicat în vol. *Studii despre Dante*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 349.

ferindu-se la reaua educaţie a „junilor cu aplecări bune... Epoca de la 1836 era epoca cavalerilor de Tristă figură ; astăzi este epoca cavalerilor de industrie în toate ramurile societăţii, de la baze pînă în punctul cel mai culminant“ [4]. Am putea deduce că cele două capodopere, italiană şi spaniolă, au fost selectate datorită capacităţii lor de a „oferi un leac moravurilor“, opţiune ce ne reaminteşte de criteriile care au prezidat traducerea operelor lui Gracian, Marmontel sau Fénelon în secolul al XVIII-lea ; reţinem şi subtila comparaţie pe care o face Heliade între sine însuşi şi marii săi predecesori. Dacă vom apela la programele revistelor literare, cu un rol atît de important în difuzarea literaturii străine, vom culege cîteva afirmaţii grăitoare : în „Chemarea“ apărută în „Curierul românesc“ din 1846, tot Heliade se întreabă : „Unde ne sînt cărţile ? Cari ne sînt maeştrii, ca să poată ieşi discipolii ? Maeştrii romanilor fură grecii ; maeştrii Europei fură grecii şi romanii ; ai noştri pot fi grecii, romanii, italienii, franţezii, spaniolii, germanii, englezii“, în timp ce „Albina românească din 1829, elogiind sporul cultural de pe continent, formulase întrebarea retorică : „Oare putem noi privi la aceste bune urmate înaintea ochilor noştri fără a ni întrista că numai naţia noastră în cea mai mare parte este lipsită de aceşti îmbunătăţiri şi înapoiată decît toate neamurile Evropei şi decît multe altele ce locuiesc pre celelalte părţi ale pămîntului ?“ În cererea de subscriere la „Foaia Duminicii“, apărută la Braşov, în 1837, se vorbea despre „împărăţia ştiinţei ce cuprinde lumea toată“ şi de obligaţia ce revine românilor : „sîrguinţa noastră trebue să meargă pînă acolo ca din toate ţările, din toate ramurile, să se aleagă cele mai folositoare şi mai nouă, care îndeletniceşte priceperea, întrucît să poate cu un chip plăcut spre desfătarea cetitoriului iubit“ ; în „Gazeta de Transilvania“, din 1838, G. Bariţ adăuga, la rîndul său : „Lăţirea ştiinţelor şi a cunoştinţelor, împărtăşirea ideilor la toate clasele de oameni ! strigă astăzi toate naţiile, toate stăpînirile cele înţelepte şi părinteşti : mijloacele la acestea sînt cărţile, literatura, scrierile periodice lăţite şi propovăduite la toţi“ [5].

Afirmaţiile programatice au fost completate cu transpuneri în practică şi literatura română s-a îmbogăţit în decurs de cîţiva ani cu o serie întreagă de opere literare, tipărite în colecţiile inaugurate de Heliade Rădulescu — „Biblioteca Universală“, inspirată de „Pantheonul literar“ al lui Louis Aimé Martin, ca şi „Repertoriul Teatrului Naţional“, care a precedat-o —, de I. Negulici — „Mica Bibliotecă Enciclopedică pentru educaţia omului de toate clasele“ — toate apărute pe urmele colecţiilor organizate de Zaharia Carcalechi sau Stanciu Căpăţîneanu. Problema traducerilor a stat în centrul atenţiei acestei generaţii de cărturari şi în timp ce Heliade întocmea planuri ambiţioase, Kogălniceanu recomanda selectarea strictă a operelor străine, considerate necesare, iar Bariţ propunea transilvănenilor „să îngrijim mai mult pentru traducerea din clasicii latineşti şi nemţeşti“.

[4] În „Curier de ambe sexe“, 1862, text comentat în articolul nostru *Cervantes în România*, „Revista bibliotecilor“, 3, 1966, p. 176.

[5] Textele citate sînt reproduse în antologia lui I. Hangiu, *Presa literară românească*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, vol. I.

Dacă vom analiza fondul argumentelor aduse, lăsînd de o parte acele afirmații personale ce doreau să sugereze ceva mai mult sau altceva decît ceea ce se realiza și se urmărea efectiv, vom desprinde trei aspecte majore : în primul rînd, creșterea rolului cărții care devine instrument de bază al vieții culturale, beneficiind de un spor masiv al circulației cărții străine aduse de negustori și de breasla ce se specializează, a librarilor, și înscriindu-se progresiv în procesul de extindere și diversificare al activității intelectuale ; apoi, mărirea audienței, pături tot mai largi fiind chemate să practice lectura și să-și declare preferințele, în cadrul mecanismului cererii și ofertei ; în sfîrșit, creșterea rolului scriitorului, care devine „profet" conducător al poporului, creator cu o viziune originală (așa cum ne sugera Heliade atunci cînd se asemuia lui Dante). Atît primul aspect, cît și cel de al doilea indică o continuare și dezvoltare a tendințelor apărute în faza iluministă, în condiții noi, ce sînt puse în lumină în special de cel de al treilea aspect. O similară reluare a direcțiilor precedente, concomitent cu o preluare de sensuri noi, ne dezvăluie și declarația ce revine cu stăruință, că sînt necesare multiple contacte cu literaturile străine pentru a acoperi un gol ce nu mai poate fi suportat. Declarația nu trebuie să ne înșele și să ne facă să credem că literatura acum se creează și își ia avîntul ; asemenea formulări au mai apărut și înainte, atunci cînd Stolnicul Cantacuzino susținea că este primul care scrie istoria românilor, deși exista o tradiție cronicărească la acea dată, sau cînd corifeii Școlii Ardelene afirmau că ridică o problematică cu totul nouă, deși ei se sprijineau frecvent pe opera lui Dimitrie Cantemir.

În fond, faza de care ne ocupăm este un moment de amplă deschidere, din cadrul unei tradiții originale, așa cum fuseseră și etapele precedente, umanistă și iluministă ; nu este, însă, mai puțin adevărat că deschiderea dobîndește acum proporții mai mari, întrucît, pe de o parte, transformările din societatea română sînt mai adînci, iar, pe de altă parte, fenomene similare cuprind majoritatea societăților de pe continentul european. Cele trei aspecte amintite mai sus pot fi regăsite, în proporții variate, și în alte medii culturale, care sînt puse într-un contact sporit de evenimentele istorice și spirituale din Europa. Ceea ce în cultura română apare drept o integrare de opere de vîrste diferite, apare aiurea ca stabilirea unei ascendențe a romantismului, care readuce la viață și revendică pentru sine creațiile lui Dante, Shakespeare sau Cervantes. Dar în cultura română această revendicare are loc în răstimpul în care este statuat dreptul inspirației și investigației individuale.

Referindu-ne la operația în sine de receptare a unor opere de vîrste deosebite, dar și la această preschimbare a conceptului de cultură, credem că fenomenul poate fi exact denumit drept o *recuperare romantică*. Și aceasta cu atît mai mult cu cît receptarea capodoperelor literaturii universale este efectuată în spirit romantic ; faptul este atestat nu numai de modalitatea realizării transpunerilor în română ori de interpretările date capodoperelor literaturii universale în studii, ci și de alte mărturii dintre care aș reaminti indicația de regie din scena despărțirii celor doi amanți din Verona, din piesa shakespeariană : „Julieta întinde brațele lui Romeo, care

isprăvește a se prăvăli peste zid jos, unde rămîne nemișcat și mut. Julieta își acoperă fața și se retrage"[6]; Mihai Pascaly avea să înfățișeze un erou romantic, în rolul lui Hamlet.

Integrarea capodoperelor literaturii universale în cultura română îmbină acum cele două aspecte fundamentale ale romantismului, acel al permanenței sale culturale și acel de categorie istorică; revărsarea aceasta romantică are loc, însă, într-un cadru neoclasic, cristalizat la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. În alcătuirea acestui cadru intră atît estetica iluministă, cît și prestigiul neștirbit încă al retoricii antice; cadrul este cel care poate explica persistența clasicismului pînă tîrziu. Prelungirea tendințelor tradiționale se întîlnește cu apariția unor idei și năzuințe noi, pentru a provoca o preschimbare a constelației de valori și a însuși conceptului de cultură.

Ancorîndu-și analiza sa în planul ideologic, Dumitru Popovici a clarificat în *Romantismul românesc* cîteva aspecte fundamentale ale fenomenului adus aici în discuție; el a oferit o periodizare, în cadrul căreia a distins faza dintre 1829—1840, predominată de influența franceză și preocupată de cultivarea valorilor universale, de faza dintre 1840—1867, atașată „teoretic" de romantism și interesată de evidențierea valorilor locale, pentru ca să descopere sinteza dintre local și universal în etapa dintre 1867—1893; savantul a descris „marile inițiative culturale", insistînd asupra presei, bibliotecilor literare și teatrului, pentru a distinge atitudinea lui Heliade, protagonist al preluărilor masive din literatura universală, cu rostul de a contribui la perfecționarea limbii, de a deschide calea operelor originale și de a educa poporul, de atitudinea lui Kogălniceanu și a lui Alecu Russo, care au atacat moda imitației; „atitudinea lui Heliade prelungea concepția universală a secolului al XVIII-lea, afirmă Popovici, și se întemeia pe vechea teorie literară clasică, în timp ce atitudinea lui Kogălniceanu însemna reflexul local al concepției romantice a timpului"; de o parte, deci, am regăsi umbra lui Marmontel, de alta pe aceea a lui Herder. Lupta dintre „străin și local" este astfel explicată a fi o consecință a evoluției mai lente a societății române, o fază obligatorie de trecere pînă ce aveau să se realizeze contactele depline cu literatura romantică și preromantică străină; profesorul conchidea subliniind rolul lui Kogălniceanu și Russo în adîncirea particularului, în „smulgerea poporului român din valurile cosmopolite"[7]. Dar savantul clujean recunoștea că scriitorii moldoveni nu au putut evita imitarea operelor străine și că teoria iluministă a lui Heliade a stat la baza unei ample receptări romantice. De altfel, nu este greu să recunoaștem că autorul relua distincția netă pe care o operase N. Iorga, între fondul autohton și cel importat, în a sa *Introducere sintetică* la istoria literaturii române, din 1929.

---

[6] Indicația apare în traducerea, din 1848, de la București, a lui Toma Alexandru Bagdat: *Biografia lui Viliam G. Sekspir dupe Le Tourneur. Urmată de „Romeo și Julieta" și „Otello"*.

[7] Vd ediția îngrijită de Ioana Petrescu, apărută în colecția „Lyceum", în 1969, în special cap. *Marile inițiative culturale* și *Concluzii*.

Ni se pare mult mai adecvat să vorbim despre o confluenţă a aspiraţiilor autohtone cu frămîntările scriitorilor din Europa, într-un moment în care bunurile culturale circulă cu o intensitate sporită. Aceste contacte înlesnite mai întîi de doctrina universalistă a neoclasicismului, şi apoi de spiritul revoluţionar ce pătrunde în domeniile vieţii intelectuale, întețesc transportul de valori şi romantismul nu respinge, peste tot, comunicarea internaţională. Dacă Popovici are ezitări în a defini poziţia de clasă a scriitorilor paşoptişti, în schimb Arnold Hauser remarcă judicios că romantismul a avut, în general, un caracter burghez, chiar dacă scriitori ca von Kleist sau Lord Byron au fost de origine aristocratică [8]. În cadrul curentului s-au separat, însă, poziţiile progresiste de cele reacţionare şi în funcţie de acestea credem că poate fi fixată, pe harta romantismului român, atitudinea deschisă spre viitor a unora sau dorinţa, deliberată sau inconştientă a altora, de a forma, în spirit cosmopolit, o literatură a refugiului sau a distracţiei facile, rezervată unei audienţe restrînse. Însuşi acest dublu aspect poate fi regăsit în alte culturi europene, în care romantismul a îmbrăcat diverse forme ; Arthur Lovejoy a propus, de altfel, utilizarea termenului „romantismuri" în locul formei la singular. El constata însă că, dacă se caută un factor comun în această diversitate, acela nu poate fi decît efortul creatorilor de a exprima „o mare amplitudine a diversităţii din natură şi firea umană", ceea ce reprezintă reflexul unei preschimbări majore în ideologie, care, la rîndul ei, a constat în „substituirea a ceea ce poate fi denumit diversitarianism în locul uniformitarianismului, ca factor preconceptual dominant în majoritatea domeniilor gîndirii normative" ; romanticii şi-au desfăşurat activitatea în numele principiului *plenitudinii.* Dar, adaugă autorul, principiul şi-a dezvăluit ambiguitatea radicală şi primejdioasă, atunci cînd a devenit normă artistică sau de conduită : pe de o parte, el sugera necesitatea înţelegerii marei diversităţi de gînduri şi sentimente ale oamenilor, după cum, pe de alta, sugera accentuarea individualizării, prin exacerbarea unor idiosincrasii personale, rasiale sau naţionale. În acest fel s-a putut ajunge prin investigaţie artistică la o mai adîncă şi largă cunoaştere a naturii umane, după cum s-a încercat statuarea dreptului la revoltă împotriva oricăror norme (prilej pentru Lovejoy de a nota că respingerea tuturor normelor înseamnă acceptarea tuturor situaţiilor, or „a spune «da» în faţa oricărei situaţii sau persoane denotă manifest o lipsă totală de caracter") ; tot astfel, idealul romantic a întărit rezistenţa împotriva tendinţelor de uniformizare, după cum a încurajat „sterila şi bolnava introversiune", egotismul uman, excentricităţile [9].

Spre realizarea plenitudinii s-au îndreptat şi romanticii români, dintre care numeroşi sînt cei care au preconizat sporirea contactelor cu culturile europene, tocmai pentru a amplifica fondul de cunoştinţe privind natura umană. Ceea ce este frapant în mişcarea culturală română este însăşi trans-

[8] D. Popovici, *Romantismul românesc,* ed. cit., p. 486 ; Arnold Hauser, *The Social History of Art,* Routledge and Kegan Paul, 1958, vol. III, pp. 181—185.

[9] Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea,* Cambridge-Mass, Harvard University Press, 1936, cap. X : *Romanticism and the Principle of Plenitude,* pp. 292—313.

formarea concepției despre cultură, care devine un domeniu prin excelență și exclusiv uman [10]; o afirmă Damaschin Bojincă, în 1830[11], Cezar Bolliac, în 1836 — cînd scrie că „un geniu sălbatec, prin societate, se înnobilează... isprăvile literare fac civilizația și civilizația singură, fericirea" [12] — și toți cei care, afirmînd valoarea capacității umane, deschid domeniul în care fapta și creația omului să-și afle teren de activitate și rodire. Desprinderea de normele uniforme propuse de retorică, de schema aristotelică, de canoanele erminiilor sfîrșește prin a destrăma omogenitatea culturii române din secolul anterior, pentru a da drept de cetate creației specializate în muzică, pictură, iar în scris — în poezie, proză, teatru. În asemenea condiții se creează pantheonul literar, în care nu din lipsă de modele, ci din dorința de a îmbogăți rapid numeroasele lui cornișe, sînt instalați marii creatori străini, contemporani sau din trecut. Atunci cînd Bariț recomanda cunoașterea „clasicilor", el nu formula o doctrină originală, ci exprima efortul întregii sale generații; ori, distingînd clasicismul normativ de cel istoric, el opera o contopire în spiritul *recuperării romantice* despre care am vorbit: clasici, spune el, înșirînd liste întregi de variate nume, sînt atît cei din antichitate, cît și autorii desăvîrșiți contemporani și „așa, supt numirea de clasic înțelegem astăzi orice lucru scris sau artistic desăvîrșit dinlăuntrul și dinafară, prin urmare tot ce poate sluji de model, de pildă vrednică de urmat" [13]. Avem de-a face cu o evidentă evoluție a gustului literar, de la „desfătarea" fugară sau instruirea prin pilde filozofice sau istorice, la rafinarea pe care o conferă contemplarea formei frumoase sau cunoașterea pe cale artistică.

Creația evoluează în egală măsură, în locul experienței colective fiind instaurată investigația personală, de o diversitate necrezută anterior; procesul se întemeiază pe o profundă mutație în rîndul creatorilor, care încetează să mai fie clerici sau atașați poziției de clasă a boierimii, și care se specializează treptat, astfel că George Ivașcu a putut depista, pe drept cuvînt, o autentică „conștiință profesională" la Grigore Alexandrescu și Costache Negruzzi [14].

---

[10] S-a remarcat că în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea — primele decenii ale secolului al XIX-lea, *cultură* este unul dintre cuvintele al căror sens evoluează aproape brusc; în timp ce mai înainte el desemna „un proces de instruire umană", în această perioadă capătă înțelesul de „stare generală a minții", fiind în strînsă relație cu ideea de progres; apoi de „stare generală a dezvoltării intelectuale" și de „ansamblul artelor", pentru a ajunge să indice „un întreg mod de viață, material, intelectual și spiritual" — cf. Raymond Williams, *Culture and Society, 1780—1950*, Penguin Books, 1968, p. 16.

[11] Vd. prefața lui la *Diregătoriul bunei creșteri*, apărută la Buda, în 1830.

[12] Vd. antologia citată a lui I. Hangiu, p. 45.

[13] Articol publicat în „Foaie pentru minte", 1838, nr. 16, și reprodus în culegerea lui Tiberiu Avramescu: George Barițiu, *Articole literare*, București, Editura pentru literatură, 1959, p. 32.

[14] George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. științifică, 1969, vol. I, p 424; „Impresia de diletantism pe care o comunică poezia și proza mai tuturor contemporanilor este înlocuită la Grigore Alexandrescu și Negruzzi cu spectacolul unei serioase conștiințe profesionale, al unui mod de a înțelege datoria către patrie și popor prin crearea de capodopere".

În cadrul procesului de *recuperare romantică* au putut apărea imitatori ai introversiunii sterile, excentrici sau popularizatori ai unor poeți și dramaturgi facili, îngropați fără regrete de muze și istorie ; dar în ansamblul său, și cu nuanțele pe care însăși selecția preconizată le-a creionat (de unde rămîne de menținut distincția dintre planurile lui Heliade și cele ale lui Kogălniceanu sau Barițiu), integrarea capodoperelor universale în literatura română constituie un proces din fenomenul major al preschimbării structurii mentale a mediului român. Tendința dominantă a rămas atingerea obiectivelor majore, naționale și sociale, ale societății române, iar efortul spre plenitudine a însemnat o mai adecvată înscriere, în condițiile secolului al XIX-lea, a culturii române într-o Europă a națiunilor [15], și o mai bună cunoaștere a ideilor revoluționare de pe continent, care a pătruns pînă în domeniul teoriilor socialiste. Vorbind tocmai în „Chemarea" pentru realizarea unei biblioteci universale despre cerința nouă și imperioasă de a avea „încredere în judicata sănătoasă a oamenilor", Heliade afirma grăitor : „cît folos poate aduce nației această faptă se poate judica de oricine : cultura limbei, răspîndirea cunoștințelor, mîntuirea de rătăcirile întunericului, stima străinilor și a viitorimii și, ce este mai mult, stima noastră către noi înșine". O asemenea mărturie, despre „stima către sine", ne-a îndemnat să propunem o reevaluare a fenomenului „integrării", interesant întrucît dezvăluie un aspect al culturii române de acum un secol și o problemă mereu actuală.

LE PHÉNOMÈNE DE L'INTÉGRATION DES CHEFS-D'OEUVRE DE LA LITTÉRATURE UNIVERSELLE DANS LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

Dès la quatrième décennie du XIX-ème siècle, on assiste à la traduction et à des commentaires courants des chefs-d'oeuvre de la littérature universelle qui jusqu'alors n'avaient pas pénétré dans le circuit de la littérature roumaine. L'auteur cite comme exemple la traduction des oeuvres de Dante, de Cervantès et de Shakespeare. En même temps, les lecteurs roumains ont l'occasion de connaître aussi les oeuvres des écrivains contemporains représentatifs. L'auteur apprécie que ce phénomène marque l'une des phases d'ample épanouissement dans l'histoire de la culture roumaine, remarquable par l'essor extraordinaire du rôle du livre, avec un auditoire de plus en plus nombreux, l'écrivain étant considéré comme „prophète", créateur avec une vision originale. Les tendances apparues

[15] Mai pe larg, în studiul nostru *Generația de la '48 în viața literară a epocii* din volumul *Explorări în istoria literaturii române*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 116—127.

dans la période des lumières se confrontent maintenant avec les aspirations romantiques, dans le cadre d'une profonde transformation du concept de la culture ; à cause de cette mutation sur le plan des valeurs, ainsi que de l'opération de l'intégration d'oeuvres étrangères d'époques différentes, le phénomène peut à juste titre porter le nom de „récupération romantique".

Le caractère et l'ampleur des contacts réalisés avec les littératures européennes peuvent révéler certains aspects spécifiques de la culture roumaine vers la moitié du siècle dernier. Le passage d'une culture homogène à une diversité évidente de manifestations, de même que de l'expérience collective à l'investigation et à l'expression individuelle constituent les traits majeurs d'une culture qui parcourt une étape de transformation profonde, se proposant pour objectif la réalisation de la plénitude.

Continuitatea și transformarea motivelor în romantismul românesc

MIRCEA ANGHELESCU

Romantismul românesc apare, în general, în conștiința posterității, ca o etapă calitativ nouă a literaturii noastre care se descoperă și se structurează prin și cu ocazia contactului cu literaturile străine, occidentale în special. Numeroase studii au demonstrat indiscutabile influențe, preluări de teme, de modalități și de atitudini caracteristice, încît — chiar dacă nu în mod manifest — ideea unei oarecare continuități a fenomenului literar românesc în romantism a fost îndepărtată. Desigur, această stare de lucruri a fost favorizată de unele circumstanțe : lipsa unei puternice tradiții literare culte, poetice în special, care s-ar fi putut continua în romantism, existența efectivă a unui mare număr de prelucrări din poezia romantică apuseană, franceză mai ales, precum și absolutizarea acestor influențe încă de către contemporanii primei generații poetice romantice (Heliade pentru Mumuleanu, Kogălniceanu pentru Hrisoverghi etc.).

Este foarte adevărat că atmosfera romantismului românesc și temele sale cele mai caracteristice se circumscriu cu fidelitate remarcabilă limitelor cunoscute romantismului francez în general, cu unele inserții ale preromantismului (Young mai ales) și romantismul englez (Byron) și rus (Pușkin). Ce este interesant însă e că sentimentele romanticilor noștri, care sînt noi, apărute într-un complex de împrejurări în care lectura poeziei europene are un rol însemnat, sînt exprimate uneori prin intermediul unor metafore, comparații, clișee, cu alte cuvinte cu ajutorul unor structuri existente deja în poezia noastră, cărora li se modifică doar, într-o măsură variabilă, încărcătura afectivă și semnificația. Vechea formă este chemată, printr-un fenomen probabil inconștient de cele mai multe ori, să slujească o nouă sensibilitate. Este de altfel de neconceput ca marile epoci artistice să determine tot atîtea mari falii despărțitoare în bagajul de tradiții, de valori literare pe care și-l transmit generațiile. Schimbarea dominantei tipologice a unei epoci este rodul unui proces destul de lent de transformare ; „conținutul", sensul mesajului artistic continuă o vreme să fie exprimat cu ajutorul unor clișee tradiționale.

Iată, de pildă (pentru că exemplificările noastre se vor mărgini la sfera poeziei de inspirație sepulcrală și tanatologică), momentul despărțirii muribundului de cei dragi, familie, prieteni etc., care apare foarte frecvent la poeții noștri, în afară de Heliade sau Bolintineanu, bine cunoscuți, la Hri-

soverghi în poezia inedită *Stih atingător de moarte*, extrasă de noi din ms. 1146 al Bibliotecii Academiei :

Mă duc luîndu-mi ziua bună
    de la frați, de la părinți
Lăsîndu-mi cele bune
    să trăească fericiți.
Iviți-vă prieteni toți
    pînă încă mai sînt viu... etc.

sau în *Bătrîneţile* lui Mumuleanu :

O mînă tremurătoare
    Către lume-ntinz zicînd :
Iată te las eu pre tine,
    Rămîi retirat plîngînd.
Stadiul vieții mele,
    Drumul ce l-am alergat,
S-apropie, se sfîrșește :
    Rămîi lume, te-am lăsat.

Tema este foarte frecventă și în poezia franceză pe care literații noștri o cunoșteau fără îndoială ; o găsim în celebra *Elégie* a lui André Chénier (cu o idee de altfel atît de eminesciană). O regăsim în Millevoye *(Le Poète mourant)*, Lamartine (poezia cu același titlu) și, în alt fel, la Hervey. Însă o regăsim cu o frecvență surprinzătoare și în poezia românească. E vorba de numeroase *verșuri la înmormîntare* sau, pur și simplu, *verșuri*, texte inițial redactate în proză (V. Pîrvan a publicat unul din secolul al XVII-lea din Transilvania) și apoi în versuri care se recitau sub formă de bocet la căpătîiul morților, în special al celor tineri, și care s-au răspîndit fie în manuscrise, fie pe cale orală pe tot cuprinsul țării, cu nenumărate modificări de amănunt, ajungînd în unele variante tîrzii, după 1800, la forme complet liricizate, în care finalitatea inițială este abandonată și numai titlul și cadrul general reamintesc originea lor, cum e acea *Jelnică cîntare la morți* pe care o „compune" diacul Flore Bone din satul Terebești [1].

Iată și de aici cîteva exemple, dintr-un bocet cules de S. Fl. Marian în monografia sa *Înmormîntarea la români* :

N-avui parte nici dulceață
Noroc bun de-a mea vieață.
Rămîi lume cu mult bine
Că eu azi mă duc din tine,
Rămîi, lume, cui ești dată,
Mie nu mi-ai fost lăsată...

sau, pentru chemarea adresată rudelor și prietenilor, următoarele versuri care se pot găsi în mai multe variante manuscrise și care au trecut, așa

[1] Dariu Pop, *Mărturii strămoșești*, Satu Mare, 1938, p. 94.

cum am arătat în altă parte, şi în cronica anonimă *Stihuri asupra peirei lui Manolachi Bogdan şi a lui Ion Cuza* :

Veniţi prieteni şi vecini,
De vă luaţi iertăciuni ;
Vin şi tu, a mea soţie,
Ce mi-ai fost cu cununie.
Dragii tatii cuconaşi,
Veniţi şi voi dragi surori,
De vedeţi cum oi să mor... etc.

Din secolul al XVI-la este atestată în româneşte, în textul măhăcean al popii Grigore *(Cugetări în ora morţei)*, traducere după originalele greceşti ale *Dioptrei*, *Evhologhionului* şi *Vieţii Sf. Vasile cel Nou*, metafora sugestivă a „paharului amar" (sau „cumplit") al morţii, prezentă în mai toate variantele amintitelor *verşuri* şi preluată şi de poeţii noştri preromantici şi romantici, de la Conachi şi Iancu Văcărescu pînă tîrziu, la Alecu Russo.

Mai interesant este că putem semnala, prin intermediul acestor *verşuri*, şi influenţe şi interferenţe clasiciste — pe teren românesc — în romantismul nostru, ca în orice romantism european care se respectă. În poezia mai multor romantici (Alexandrescu, Iancu Văcărescu, Cuciuran etc.) apare, în chip mai difuz sau mai direct, ideea comparaţiei cu trecutul ; punctul de plecare este imaginea mormîntului care înghite orice veleităţi, orice mărime agonisită cu trudă şi sînge, iar concluzia — pesimistă — este că nimic nu scapă de muşcătura nemiloasă a timpului. Mumuleanu dă glas acestei invocaţii a umbrelor glorioase din vremurile antichităţii în *Mormîntul*, din volumul *Poezii* (1837), cel mai romantic dintre toate culegerile sale :

Aicea (în mormînt adică) totul şi toate
Se curmă şi se sfîrşesc.
Ca un năluc, vis şi umbră
Să-mprăştiu, să risipesc.
Unde e sila lui Xerxes,
Solomon ce s-a făcut ?
Unde este Alexandrul ?
Ca un vis toţi au trecut...

Vom regăsi invocaţia mai tîrziu şi la Bolintineanu, în *Conrad :*

Ce s-a făcu Palmira şi bravul său popor ?
Acel stat plin de viaţă şi plin de viitor ?
Dar unde-i Tiberiada celebră înainte etc.

sau la G. Creţeanu, în *Odă la Junimea română :*

Unde-s cetăţenii Romei cei cu suflete de lei ?
Unde cele legioane, ale geniului meu fiice ?
Unde vechile trofee ? etc.

Sursele acestor invocații pot fi găsite în diferite modele ale literaturii occidentale ; de pildă, începutul poeziei citate a lui Mumuleanu :

Din pămînt întunecat
Cum poți face osibire
Unui rob dintre-mpărat ?
Tiranul cel mîndru, silnic,
Aici s-a nimicnicit.
Frumusețea cea vestită
Aicea s-a vestejit.
Unde este-aici bătrînul
Sau pruncul cel înfășat ? etc.

putea părea direct inspirat din Hervey (cităm din traducerea franceză a lui Le Tourneur, pe care Mumuleanu o putea, eventual, cunoaște) : „*En examinant ce dépôt de la mort, j'y vois l'amas d'une foule d'hommes entassés pêle-mêle, sans distinction et sans ordre. Comme ils dorment ensemble, tous en paix, tous amis ! Ni le rang, ni la place, ne sont plus disputés dans cette maison de deuil. Nul n'y paraît empressé d'être salué le premier, et la poussière de l'homme du pepuple st sans respect pour la poussière des grands. Le vieillard plein d'années et d'expérience... ne se plaint point d'être étendu aux pieds d'un enfant...*“ etc.

Ideea aceasta a egalității săracului și bogatului în fața morții este extrem de răspîndită, începînd cu *Biblia* (Ecleziastul) pînă la preromantici și romanticii contemporani : o vom găsi de pildă la Evghenii Baratinski, în *Moartea* (1829) :

Numai tu, moarte dreaptă, știi să spulberi
Soarta inegală a oamenilor.
Cu aceeași mînă tu mîngîi
Și sclavul și bogătașul.

Invocarea gloriilor trecute putea proveni și ea din lectura romanticilor occidentali, din Lamartine *(Harmonies poétiques et religieuses)*, din *Hymne du soir dans les temples* de pildă :

Où sont, colonnes éternelles,
Les mains qui taillèrent vos flancs ?
Caveaux, répondez ! Où sont-elles ?

sua, mai degrabă, din Volney *(Les Ruines)* : „*Où sont-ils ces remparts de Ninive, ces murs de Babylone, ces palais de Persépolis, ces temples de Balbek et de Jérusalem ? Où sont ces flottes de Tyr, ces chantiers d'Arat...*“ etc. O putem găsi și la Leopardi :

Or dov'e il suono
Di quei popoli antichi ? or dov'e il grido
De'nostri avi famosi...

(LA SERA DEL DÌ DI FIESTA)

Însă ideea ca atare şi versurile, în diferite variante, dintre care unele foarte aproape de cele ale lui Mumuleanu, circulau de mult în literatura noastră. Le găsim la Miron Costin, în *Viaţa lumii* :

Unde-s ai lumii stăpîni ? unde este Xerxis ?
Alexandru Machedon ? unde-i Artaxerxis ?
August, Pompei şi Chesar unde sînt în lume ?

Le găsim şi în *verşurile* de care aminteam, cu o circulaţie remarcabilă în variantele tîrzii, puternic influenţate de diverşi cărturari de ţară, de cultură clasică. Iată un exemplu dintr-un manuscris copiat după 1800 şi publicat de I. Breazu :

Fie faţă luminoasă,
Ca soarele de frumoasă ;
Fie vorbă iscusită,
Fie voinică virtute :
În groapă toate se strică,
Ca fumul se fac nimică.
Cînd vine groasnica moarte
Le coseşte-acestea toate.
Unde-i vorba lui Tullie,
Dulceaţa lui Hortensie,
Înţeleptul Socrates,
Marele Aristoteles,
Alexandru împărat tare
Şi Scipio, viteazu mare ?
Hanibal tare-n răsboi,
Cu Hastrubal amîndoi,
Gallenus şi Hipocrates
Toţi aceştia unde-s ?

În altă variantă şi începutul este foarte aproape de poezia lui Mumuleanu :

Bunurile pămînteşti
Nu sunt alta făr'poveşti ;
Toate cîte sunt pe lume
Nu sunt alta fără glume ;
Că-n lume moartea-i mai mare,
Pre nimeni pretin nu are,
De bătrîn nu i ruşine,
La cei tineri încă vine.
Nu se teme de voinici,
Nu i milă de prunci mici.
Mor şi tarii împăraţi,
Chiar craii cei minunaţi.
Unde-i acel lăudat,
Alexandru împărat ?

Unde-i Neron cel tiran ?
Unde-i Diocleţian,
Care-n lume stăpînea,
Peste totu-mpărăţea ? etc.

Motivul este foarte vechi şi autorii anonimi ai verşurilor, dezvoltate din predici şi cazanii la înmormîntare, îl puteau găsi încă în *Biblie : „ubi est legisperitus ? ubi pensator ? ubi censor turrium ?“* (Isaia, XXIII, 18), în Baruh, III, 16—19, Sf Pavel, I, Cor. I, 19—20 etc. Avîndu-şi originea într-o cuvîntare funebră a sf. Ioan Chrisostomul [2], acest motiv proliferează în întreaga lirică medievală europeană, de inspiraţie creştină şi nu numai creştină, în versurile latine anonime *(„Ubi Plato, ubi Porphirius ? / Ubi Tullius aut Virgilius ? / Ubi Thales, ubi Empedocles / Aut egrigius Aristoteles ? / Alexander ubi rex maximus ?“)* ca şi în *Ballade des donnes du temps jadis* a lui Villon *(„Dictes moy où, n'el quel pays / Est Flora, la belle Roumaine / Archipiada ne Thaïs / .... / Où est la très sage Helloïs / ... /Mais où sont les neiges d'antan !“)*, la Ronsard *(„Que sont devenus / Les murs tant cognus / De Troye superbe ?...“* etc.), în poezia spaniolă, engleză, italiană etc. Desigur, deşi nu se poate exclude cu totul şi ipoteza cunoaşterii altor surse, după toate probabilităţile atît Miron Costin cît şi autorii verşurilor, oameni de cultură clasică totuşi, au găsit motivul în literatura religioasă şi l-au adoptat potrivit necesităţilor textului în cauză.

Fără îndoială, intenţionalitatea versurilor populare, ale căror reminiscenţe au influenţat pe primii noştri poeţi romantici, este pur pragmatică în ultimă instanţă ; bocetul transpune în versuri grija gospodarului de a-şi lua rămas bun de la ai săi, după cuviinţă, de a lăsa gospodăria pe mîini sigure, şi tristeţea inevitabilă, însă resemnată, de a se despărţi de familie, de bunurile sale etc. Nu regăsim în ele fiorul mistic, religios, în faţa eternităţii, existent în textele aflate la originea lor îndepărtată, nici revolta împotriva soartei nedrepte, dedublarea eului, detaşarea poetului de drama sa pentru a-şi contempla nefericirea. Aceasta începe să se schiţeze în versurile lui Mumuleanu, unde apare în germene poetul romantic, cu gesturile largi caracteristice, menite să impresioneze („O mînă tremurătoare / Către lumentinz...“), sau în poezia lui Asachi, în care scepticismul şi sentimentul zădărniciei în faţa morţii, exprimat în versurile populare, se convertesc într-o poezie a căutării religioase, purtătoare a recompensei morale :

A duioşiei bocetul
Mormînturi nu străbate,
Şi în zadar de plîngere
Sînt ţărnile-i udate.

---

[2] Erudiţia acestor rînduri este împrumutată din Ramiro Ortiz, *„Fortuna labilis“, storia di un motivo medievale,* Bucureşti, 1927, p. 82, 97, 104 etc. şi Const. Radu, *Excursus despre formula „ubi sunt ?“*, în *Influenţa italiană în „Ţiganiada“ lui Ion Budai-Deleanu,* Focşani, 1923. Cf. şi J. Huizinga, *Le déclin du Moyen-Âge,* Paris, 1932, p. 165 ş.u.

Însă din ceriu Relighia
Ni-aduce mîngăiere :
Că după moarte, sufletul
Acelui bun nu pere !

(MORMÎNTUL)

Căutarea izbăvirii în credinţă apare destul de puţin convingătoare după declaraţiile formale de la început, care resping ideea unei relaţii virtuale a sentimentelor omeneşti dincolo de mormînt, însă ea se datorează influenţei lecturilor din romanticii apuseni şi integrează poezia noastră de epocă în curentul larg european romantic, căruia îi era caracteristic acest motiv al „creştinului muribund", preluat de la Young de Chateaubriand, şi de aici la Lamartine[3], atît de citit la noi. De altfel, tendinţa poeţilor noştri din acest timp de a asimila structuri ale poeziei noastre populare modelelor preromantice şi romantice europene a mai fost semnalată ; D. Caracostea, de pildă, a arătat că Asachi concepe *plăieşul* nostru *(Milian şi Dina)* după un model ossianic[4], lucru anunţat de altfel de poet încă din prefaţa sa la volumul din 1836. Desigur că sudura celor două elemente utilizate (versurile populare cu caracterul lor sceptic şi căutarea soluţiei în religie, de influenţă străină) este imperfectă, şi apelul la „Relighie" apare neconvingător, rece ; caracteristică este însă neresemnarea poetului în faţa fatalităţii, căutarea unei soluţii, a unei certitudini, adică o atitudine principial romantică.

La fel, motivul *ubi sunt ?* pe care Mumuleanu, — indiferent de unde l-a luat, din verşuri, bocete sau din Miron Costin — îl găseşte existent pe teren românesc, se amplifică de la dimensiunile unei simple întrebări retorice pînă la viziunea filozofică asupra caracterului trecător nu numai a tot ceea ce e omenesc (viaţă, civilizaţie, glorie), ci a naturii înseşi, a existenţei, prevestind atracţia pentru epocile crepusculare, pentru seară, noapte, toamnă, etc., izvorul melancoliei romantice în poezia lui Grigore Alexandrescu, de pildă :

Unde-s atîţi prieteni plăcuţi de tinereţe ?
Unde-acele fiinţe cu care am crescut ?
Abia ajunşi în vîrsta frumoasei dimineţe
Ca ea făr-a se-ntoarce, ca dînsa au trecut !

(MEDITAŢIE)

Desigur, aşa cum am încercat să schiţăm mai sus, poezia romantică românească va folosi în chip diferit şi cu alte sensuri artistice clişeele pe care le-am evidenţiat în poezia pseudo-folclorică de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea sau în alte texte vechi. Important este, pentru moment, de stabilit că poeţii noştri romantici, mulţi

[3] P. Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux*, Paris, 1921, p. 99—100.
[4] D. Caracostea *Le préromantisme de G. Asaki,* în „Langue et littérature", vol. I, nr. 1, 1940, p. 21—22.

din ei de proveniență modestă (ceea ce le facilita accesul la aceste texte), dispuneau în momentul întîlnirii cu poezia romantică apuseană de un fond, de un bagaj poetic în unele puncte asemănător, pe care influențele respective se puteau grefa cu ușurință. În acest fel este explicabilă rapiditatea asimilării și preluării multor teme romantice, dintre care ne-am oprit aici numai asupra celor legate de imaginea morții, și nu — cum s-a spus de multe ori — prin capacitatea mimetică deosebită a poeților noștri.

CONTINUITÉ ET TRANSFORMATION DES MOTIFS DANS LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

L'auteur, en limitant sa recherche au domaine de la poésie sépulcrale, de la mort en général — thème caractéristique du romantisme — révèle l'existence dans la poésie de la première génération de romantiques roumains (Mumuleanu, Hrissoverghi, Asachi) de certains éléments et même de structures poétiques, empruntés à la poésie populaire d'origine livresque — les lamentations funèbres *(„verș")* — et même aux poètes des siècles passés (Miron Costin). Ces éléments qui ont initialement un trait dominant typologique, revêtent un coloris, un sens romantique, sous l'influence des parallélismes que ces poètes établissent avec les images de la mort dans la poésie des romantiques et des préromantiques occidentaux (Chénier, Millevoye, Volney, Lamartine, Young, Hervey, Leopardi). L'une des explications réside dans le fait que la poésie préromantique, tout comme les *„verș"* populaires ou les vers de Miron Costin trouvent leur origine dans la même littérature d'inspiration religieuse (Le Nouveau Testament, l'Ecclésiaste, les vers latins du Moyen Age à caractère religieux, etc.). Bien entendu, le contenu religieux de ces *„verș"* qui circulaient en manuscrit dès le XVII-e siècle, et même plus tôt, se perd, et nous assistons à un processus de tranformation lyrique de ces poésies à contenu religieux et moral très net à l'origine (il existe des variantes en manuscrit des *„verș"* qui datent d'après 1800, dans lesquelles seulement quelques éléments permettent de retracer leur ascendance), parallèlement à la pénétration des influences externes, de la poésie occidentale, qui agissent dans le même sens : le dégagement de la poésie roumaine du facteur moralisateur-didacticiste, son orientation vers les problèmes de la vie individuelle, personnelle, et en tout premier lieu, de la vie affective.

Romantismul francez și romantismul românesc

N. I. POPA

Sîntem astăzi departe de teza din 1909 a lui N. I. Apostolescu, *L'Influence des romantiques français sur la Poésie roumaine*. În cei șaizeci de ani care ne despart de acea lucrare a intervenit o nouă optică în disciplina literaturii comparate, în cunoașterea și aprecierea romantismului francez și a celui românesc. În locul *influențelor* și *izvoarelor*, depistate stăruitor de vechiul comparatism românesc de la începutul veacului nostru, ne orientăm acum atenția mai ales asupra factorului *receptor*, care asimilează, transformă și creează, realizînd opere originale, în acord cu contextul social istoric și cu temperamentul scriitorului. În acest sens, N. I. Apostolescu ignorează aproape complet elementul folcloric românesc, de aspect deja romantic și esențial în însăși înțelegerea literaturii române, cum au arătat-o Ion Pillat, Pompiliu Constantinescu, N. I. Popa și Liviu Rusu, și care a constituit o premisă de originalitate a romantismului românesc. Privim creația literară ca un proces mult mai complex, în care influența literară este doar un catalizator, un stimulent, capabil să deștepte în scriitor o conștiință literară, să-i dezvăluie personalitatea și să-i îmbogățească viața interioară, tematica și tehnica, dar fără a le determina în intimitatea lor. Posedăm acum chiar o teorie românească nouă a literaturii comparate, formulată pregnant de Tudor Vianu și Al. Dima.

Conceptul de romantism francez și acel de romantism românesc s-au lărgit și adîncit, ca estetică, critică și istorie literară, tocmai grație literaturii comparate din ultimele decenii și noilor îndrumări urmate în zilele noastre, relative la procesul de creație artistică, privit în adîncimea „universului imaginar“ al scriitorului.

Romantismul francez a luat noi dimensiuni, în timp, în spațiu și în adîncime, prin lucrările comparatiste ale lui P. Van Tieghem, André Monglond, Pierre Moreau, Albert Béguin sau J. Bousquet, care l-au încadrat temeinic în romantismul european, cu configurația sa proprie și cu particularitățile sale specifice, cu istoria lui „interioară“ și cu transformarea curentelor străine într-o mișcare națională și originală, cu ecouri pînă în vremea noastră. Un „mic romantic“, ca Gérard de Nerval, de pildă, este recunoscut acum ca ferment activ în formarea esteticii simboliste și chiar a suprarealismului, adevărata revoluție poetică a veacului nostru.

Congresul al IV-lea al Asociației internaționale de literatură comparată, discuta, în 1964, la Fribourg (Elveția) tema *Definiția și ilustrarea termenilor*

relativi la noțiunile de imitație, originalitate și influență, tocmai în sensul valorificării creațiilor naționale. Gaëtan Picon publica, în *Histoire des littératures, Littératures occidentales,* II, din Bibliothèque de la Pléiade (1958), două capitole intitulate semnificativ *Originalité nationale des romantismes* și *Dialectique du romantisme.* Congresul din 1967 a aceleiași asociații, la Belgrad, punea problema *Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux,* solicitînd contribuții relative la aspectele naționale ale curentelor universale. O echipă de șapte comparatiști români prezentau acolo comunicări în care valorificau particularitățile luate la noi de umanismul Renașterii, de romantism, de realism, de simbolism, de poporanism și de avangardism. În același sens, volumul *Il Romanticismo,* publicat în 1967 de Editura Academiei de științe din Budapesta, rezultat dintr-o colaborare italo-maghiară și cu specialiști din alte țări, scotea în evidență creațiile romantice naționale produse din contactul cu romantismul italian.

Studiul nostru, *Romantismul francez și romantismul românesc,* pornește de la o serie de fapte social-culturale și literare de bază: traduceri, imitații, localizări și adaptări, călătorii, studii, contacte directe între scriitori și literaturi, ecouri și polemici din presă în problemele de estetică și critică literară, rezistențe și reacții față de curentele străine, viața teatrală, în fine, studiul temeinic al operelor inspirate de teme, motive, idei, sentimente, atitudini ideologice și estetice, genuri literare, moduri de expresie și stiluri determinate de înrîuriri străine. Și toate acestea dominate de preocuparea statornică de a arăta în ce măsură și în ce sens s-au grefat contribuțiile romantismului francez pe tradițiile noastre naționale specifice, pe condițiile istorico-sociale și pe viziunea personală a scriitorilor, pentru a desface din acest proces dialectic creația literară originală. Volumul lui B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire* (1967), identifică în istoria comparată a literaturilor un fenomen permanent de durată, aceste *constante,* în lupta continuă dintre *nou* și *vechi,* dintre *universal* și *național,* dintre *dogmă literară* și *libertate.* Ultimul lui capitol, intitulat *Universalisme et autochtonie,* este consacrat culturii românești, privită sub acest îndoit aspect: o cultură specific națională, care reușește să se ridice, tocmai prin expresia specificului național, la valori universale. Figuri ca N. Iorga și O. Densusianu în istoria culturală și literară, Eminescu și Blaga în poezie, Enescu în muzică, Brîncuși în sculptură, reprezintă în creația lor pe baze autohtone valori universale recunoscute peste hotare. Al.Dima a subliniat, în lucrarea sa recentă, *Principii de literatură comparată* (1969), orientarea acestei științe umaniste spre studiul *paralelismelor* produse în afară de contacte directe și al *particularităților* naționale, realizate din retrăirea și interpretarea dată de scriitori fluxului de idei venite de pretutindeni, la care se adaugă astăzi studiul istoriei comparate a ideilor și al realizării artistice, prin cercetări moderne de stilistică și prozodie comparate. La fel lucrează comparatismul francez, reputat pozitivist, deschis acum spre alte obiective. În micul volum de metodologie, *La Littérature comparée* de Claude Pichois și André M. Rousseau (1967), capitolele *Histoire des idées* și *Structuralisme littéraire* prevăd studii de tematologie, deci de paralelisme, de morfologie literară, de estetica traducerii, în fine de „structuri permanente și variante particulare“.

Aceste vederi înnoitoare în domeniul literaturii comparate vor conduce şi sinteza noastră relativă la contribuţia romantismului francez în evoluţia celui românesc. Se impune mai întîi stabilirea unor etape de dezvoltare a romantismului nostru, paralel cu cel francez, în care se disting, destul de net, o etapă elegiacă, una social-politică şi mesianică, chiar revoluţionară, cu interferenţe fireşti între ele, cel eminescian, după care urmează absorbirea lor în curentele următoare. În comunicarea *Originalitatea romantismului românesc*, prezentată la Congresul de la Fribourg („Anuar de lingvistică şi istorie literară", 1964), identificam trei etape. Prima privea faza preromantică şi romantic-elegiacă pînă la 1840 ; a doua, de romantism social-politic activ, pînă spre 1870 ; apoi, faza supremă întrupată în geniul lui Eminescu. Lăsam deschisă problema romantismului difuz post-eminescian, prelungit prin parnasianism, simbolism, semănătorism şi chiar suprarealism, în care stăruie reminiscenţe din estetica romantică şi din acea „stare de spirit", după expresia lui Tudor Vianu.

Lucrări mai recente ca eseul *Romantismul românesc* de H. Zalis (1968) şi mai ales studiul lui Liviu Rusu, *Locul romantismului românesc în cadrul european,* publicat în volumul colectiv *Studii de literatură comparată* (1968), şi *Romantismul românesc,* cursul lui D. Popovici (1969) au confirmat vederile mele. H. Zalis insistă asupra formelor evoluate sub care romantismul nostru se prelungeşte pînă astăzi, atît în concepţiile estetice, cît şi în modurile de expresie, într-o întrepătrundere a romantismului cu realismul, cu iniţiativele simboliste, cu unele curente strict autohtone ca poporanismul şi semănătorismul, în fine, cu tendinţe moderniste ca dadaismul şi suprarealismul. [1]

Cum era şi firesc, toţi comparatiştii români care au studiat romantismul românesc au făcut un loc important elementelor comune cît şi celor diferenţiate, specifice şi adesea contradictorii, introduse la noi din romantismele francez, englez, german şi italian. René Wellek şi Liviu Rusu recunosc ca aspecte comune : individualismul, sensibilitatea, imaginaţia, gustul pentru reverie şi melancolie, aspiraţia spre infinit, evadarea din prezent ; pe de altă parte, spiritul naţional, interesul pentru folclor, revolta şi setea de libertate, patriotismul şi lupta pentru o orînduire mai dreaptă, exaltarea eului pînă la patetic şi titanism. Nemulţumirea de prezent, „răul veacului", evadarea în contemplaţia naturii şi a cosmosului, în meditaţia religioasă sau panteistă, în trecutul istoric şi fabulos, în exotism, în vis şi fantastic, răsfrîngerea în viaţa lăuntrică, în gîndul morţii, în unitatea în sînul universului — iată alte caracteristici generale ale romantismului european.

Din acest fond comun s-au format elementele de romantism naţional diferenţiate, după psihologia popoarelor şi după specificul condiţiilor istorice în care au fost receptate. Romantismul francez păstrează în structura lui unele forme de raţionalism enciclopedist şi de clasicism, cum a dovedit-o Pierre Mo-

[1] Zoe Dumitrescu Buşulenga a definit *Trăsăturile specifice ale romantismului românesc* („Contemporanul" nr. 22, 1961). D. Păcurariu a reluat problema în *Tot despre romantismul românesc* („Contemporanul", nr. 25, 1961). I. Pulbere în *Problema definirii romantismului şi a raporturilor lui cu preromantismul* („Studia Universitatis Babeş-Bolyai", series philologica, 2, 1962) şi Paul Cornea în *De la Alexandrescu la Eminescu* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967) au contribuit la lămurirea acestor aspecte controversate de istorie literară şi de literatură comparată.

reau în teza sa, *Le Classicisme des romantiques* (ed. II, 1957). Cel englez, format sub imperiul lui Shakespeare, cultivă sentimentul naturii, fantasticul, revolta socială și metafizică byroniană, afirmînd un eu demonic. Cel german, studiat în adîncime de Albert Béguin, în *L'Ame romantique et le rêve* (1933, 2 vol.), este înclinat spre viața subterană, spre obscur, spre visul creator și idealismul magic, îmbinînd poezia, muzica și filozofia. Romantismul italian, încă impregnat de clasicism, se orientează fie spre meditația pesimistă leopardiană, fie spre mesajul vehement de eliberare politică și socială.

La baza romantismului românesc, Liviu Rusu consideră, cu dreptate, tradiția noastră folclorică de secole, în care *dorul*, noțiune fără echivalent la alte popoare și încorporat în *doină,* formează o premisă deja romantică ce va orienta întreaga noastră literatură spre spiritul popular.

Romantismul românesc este pregătit de ecoul enciclopediștilor francezi, care pătrunde în țările noastre o dată cu teme preromantice ca ruinele lui Volney, meditația nocturnă, cimitirele și mormintele lui Young și Gessner, reveria lui J. J. Rousseau și a lui Bernardin de Saint-Pierre sau Chateaubriand. Poeții Văcărești, C. Conachi, G. Asachi și C. Negruzzi cultivă acest gen de poezie convențională, străină de noi, cu accente totuși sincere de erotism, de poezie cosmică și de construcție laborioasă în poeme de amploare ca *Potopul* lui C. Negruzzi, imitat după Gessner.

D. Popovici a dovedit, în *La littérature roumaine à l'époque des lumières* (1942), cum ideologia raționalistă, democratică, materialistă și științifică a luminismului francez a fost interpretată la noi, începînd cu Ardealul, apoi în Muntenia și Moldova, ca un ferment de redeșteptare națională și de eliberare social-politică. O figură ca Ionică Tăutu, traducător al lui Volney, poet al ruinelor și filozof al revoluției, ia profilul unui „jacobin român". C. Negruzzi, la început preromantic, popularizează ideile politice înaintate ale lui Montesquieu.

Inițiativele culturale și literare românești din această perioadă enciclopedistă îmbracă, în cercurile lui Eliade, Asachi și Bariț, mai ales forme de organizare febrilă, vizînd școala, știința, presa, teatrul și o literatură dominată de prestigiul romanticilor francezi și englezi traduși, imitați sau prelucrați. Concepția unui folclor ca izvor de creații artistice nu intrase încă în conștiința literară a unor culegători entuziaști ca Anton Pann, G. Asachi sau Bariț. Traducerile din Balzac publicate în „Alăuta românească" serveau doar ca mijloace de informație. Este încă o fază mimetică, întrecută deja în prima etapă a romantismului românesc, între 1829—1840, sub înrîurirea lui Lamartine, Victor Hugo, lirici elegiaci, traduși și luați ca modele de Eliade, Negruzzi, C. Stamati, Gr. Alexandrescu, V. Cîrlova. Ideologia literară a lui Eliade, șef de școală, condus de practica ideilor voltairiene, se inspiră din retorica franceză și din experiența teoriilor romantice. Specii poetice romantice ca elegia și meditația, care inauguraseră romantismul francez, găsesc în Eliade, Alexandrescu și Cîrlova o expresie națională, vibrantă de patriotism. Revendicările socialismului utopic francez însuflețesc revolta și mila socială a lui Bolintineanu și C. Bolliac. Fantasticul romantic francez primește o replică originală în poemele *Sburătorul* lui Eliade și în *Mihnea* și *Baba* al lui Bolintineanu, construite pe legende naționale și cu mijloace proprii de a contopi în forme artistice cre-

dinţe populare, visul, legenda şi mitul. Traducător al lui Voltaire şi Byron, discipol al lui Lamartine, teoretician al poeziei şi îndrumător al poeţilor, Eliade devine original prin ideologia sa înaintată şi prin prelucrarea folclorului. *Meditaţiile* lui Alexandrescu părăsesc erotica de ton vag şi filozofic a lui Lamartine şi îşi împlîntă temele în criza de conştiinţă naţională a unui poet care îşi simte răspunderea socială şi morală. *Satirele* lui, concepute după modelele clasice ale lui Boileau şi Voltaire, vizează cu ascuţime problemele sociale ale vremii, tratate cu vervă polemică. Fabulele lui La Fontaine alimentează toate tentativele noastre în acest gen, de la traducerile şi imitaţiile lui Asachi şi C. Conachi, pînă la realizările lui Negruzzi, Alexandrescu şi Donici, unde nota clasică este acoperită de tonul satiric. Încercările lui Eliade şi Asachi de a înfiripa o viaţă teatrală folosesc ca repertoriu melodramele lui Kotzebue sau vodevilul francez, trecînd apoi la piese originale istorice de exaltare patriotică, sprijinite de muzică, pe teme folclorice, ca *Petru Rareş* al lui Asachi.

Anul 1840 va însemna o adevărată explozie în evoluţia romantismului românesc, ajuns acum la a doua sa etapă, „mesianică" şi „pozitivă", la care se adaugă subsidiar şi nota decadentă, a „romanticilor macabri şi exotici", după expresia lui G. Călinescu. La baza ideologiei revistelor „Dacia literară" din 1840 şi „Propăşirea" din 1844, conduse de M. Kogălniceanu, stau romantismul folcloric şi istoric, democratismul romantic francez şi spiritul critic. Autorii sînt îndrumaţi spre izvoare naţionale şi populare. Pe această bază se vor grefa influenţe franceze: romantismul social şi politic, cultivat de Lamartine, Hugo, Michelet, Quinet şi Lamennais, care făceau din poeţi scriitori militanţi, purtători de cuvînt ai ideilor de libertate naţională şi socială, ai democratismului şi ai revoluţiei. „Traducţiile nu fac totuşi o literatură" declara Kogălniceanu în „Dacia literară". Al. Russo va relua ideea mai tîrziu. Trebuiau realizate opere originale şi de valoare artistică, inspirate din trecutul istoric şi din folclor, acest tezaur popular, urmărind totodată prezentarea critică a societăţii contemporane. Colaboratorii lor vor fi mai cu seamă „bonjuriştii", tineri cu studii în Franţa democratică din anii 1830—1840 ca V. Alecsandri, Ion Ghica, D. Bolintineanu, N. Bălcescu, Cezar Bolliac sau Al. Russo, venit dintr-o şcoală elveţiană, în fine boiernaşi cu idei antifeudale ca Negruzzi.

Scriitorii francezi traduşi, sau imitaţi şi popularizaţi acum, în cercurile lui Kogălniceanu, Eliade sau Bariţ şi în revistele lor, sînt Voltaire, Molière, La Fontaine, cu ideologia şi critica lor socială, Lamartine, prieten al românilor de la Paris, Hugo, cu dramele şi baladele lui. Meditaţii ca *Anul 1840* a lui Alexandrescu sau poezii de tematică socială ca retoricele tablouri de protest vehement ale lui Bolliac sînt impregnate de poezia romantică franceză de după 1830, aplicată direct stărilor de la noi şi izbucnind într-un apel la luptă. Evident, ecoul romantismului francez se împleteşte aici cu prestigiul lui Byron, răzvrătitul, al lui Schiller, al lui Manzoni, carbonarul, al lui Mickiewicz mesianicul, şi al lui Petőfi — animaţi toţi, în forme specifice, de acelaşi ideal revoluţionar.

Prefeţele unor traduceri publicate de Eliade sau Negruzzi, articole sau polemici din revistele literare sau în volume originale, semnate de Alecsandri,

Alexandrescu, Negruzzi, Bălcescu sau Bolliac evocă inițiativele romantismului francez, din care extrag obligația scriitorilor români de a deștepta sentimentul demnității naționale, spiritul de revoltă împotriva unor așezări feudale nedrepte și încrederea în viitorul poporului român. De aici și interpretarea dată de ei temelor romantice franceze, învăluite adesea în meditație elegiacă și melancolie. Nici în Franța nu au lipsit nota romantică de luptă efectivă și chiar participarea scriitorilor la acțiune. Michelet, Quinet, Lamartine, Hugo, Pierre Leroux sau George Sand au dovedit-o.

Trecutul istoric nu mai este la poeții pașoptiști paseismul de evadare din Chateaubriand sau Al. Dumas. El devine un motiv de exaltare patriotică la Kogălniceanu, explicație și justificare a revoluției la Bălcescu, formă de critică antifeudală la Negruzzi, Alexandrescu și Bolintineanu. Ruinele preromantice ale lui Volney, Chateaubriand și Lamartine capătă în versurile patetice ale lui Cîrlova, Eliade și Alexandrescu sensul unor aduceri în actualitate a eroilor naționali, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, priviți cu ochii poporului, monumentalizați, deveniți motive de legende și mituri populare. Ca și pentru Manzoni și Foscolo în Italia, pentru Mickiewicz în Polonia și pentru Petöfi în Ungaria, trecutul nostru național și ruinele întrețineau sentimentul patriotic și încrederea în popor.

Literatura franceză a ajutat crearea treptată a unui repertoriu dramatic național. După inițierea noastră într-o viață teatrală prin stagiuni asigurate de trupe franceze, care jucau la București și Iași vodeviluri, melodrame sau opere accesibile unui public în formație, după traduceri și localizări din autori de succes ca Labiche, Scribe sau Ducange și Dinaux, Alecsandri, tot după modele franceze, reprezintă piese originale ca *Iorgu de la Sadagura* sau *Chirița în provincie,* comedii satirice unde abundă procedeele comediei și ale vodevilului francez, cu muzică și cuplete.

Folclorul românesc, cules și publicat de Anton Pann, Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri și Al. Russo, este văzut acum ca o comoară națională, care exprimă artistic sentimentele poporului, suferința, „durerile înăbușite", revolta și speranța. Cînd Alecsandri „descoperi" folclorul, poezia noastră „se români". Poezia *Doina* din capul ciclului *Doine* ia sensul unui program de înnoire poetică. *Miorița* ilustrează această profundă poezie de nostalgie și de lamentație în fața morții, transfigurată de poezie. Alecsandri va publica mai tîrziu, în 1874, culegerea sa de poezii populare în limba franceză, *Ballades et chants populaires de la Roumanie,* dînd volumului sensul activ al unei probe de maturitate artistică a unui popor vrednic de interesul străinătății.

La rădăcina pașoptismului patriotic și revoluționar se află stările de revoltă surdă din popor, care vor imprima nota violentă de răzvrătire din proza istorică a lui Bălcescu, sensul militant dat de Alexandrescu și Bolliac poeziei, lirismul patetic din *Cîntarea României,* scrisă mai întîi în limba franceză. Din toate aceste opere se desface o literatură care o rupe cu caritatea din lirica și proza franceză de esență saint-simoniană, izbitoare la Hugo, Lamartine, George Sand, Eugène Sue. Aici stă și originalitatea puternică a poemului în proză, *Cîntarea României* a lui Al. Russo, atribuit și lui Bălcescu, pentru tonul lui de vehemență, așa de deosebit de probabilul izvor literar,

Paroles d'un croyant al lui Lamennais, impregnat de o atmosferă biblică şi de catolicism social.

Observaţia este valabilă şi pentru lirica paşoptistă, dezvoltată în parte după exemple franceze. Cadrele lirice şi dramatice franceze, de la meditaţie, elegie şi imn, pînă la estetica dramei hugoliene, nuvela romantică, populată cu eroi excepţionali, însemnările de călătorie, tentativele noastre de critică literară, cu metodele, procedeele şi convenienţele lor, se regăsesc în începuturile româneşti de literatură modernă, însă, în fiecare din aceste genuri şi specii intervine nota particulară şi semnificativă pentru climatul nostru istoric. Erotica paşoptistă îmbogăţeşte chiar poezia romanticilor francezi cu tradiţia folclorică, de pildă prin *Sburătorul* lui Eliade. Peste tot, iubirea desfăşurată în cadrul unei naturi prietene presupune o contopire organică între om şi natură, după exemplul mişcător al poeziei populare. Elementul fantastic din *Mihnea şi Baba* de Bolintineanu nu reia cavalcada fantomatică din *Lenore* a lui Bürger, legendă răspîndită şi la noi. Poezia se inspiră din mitologia românească şi foloseşte eresurile şi mijloacele de expresie populare, la care adaugă o adevărată virtuozitate în versificaţie, ritm şi muzică. *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu şi Alecsandri urmează filonul istoric cultivat de romanticii francezi, dar cu gîndul de a valorifica prin poezia cultă tradiţii naţionale privitoare la eroi intraţi în legendă. Poezia exotică a acestor poeţi se resimte de ciclul *Les Orientales* al lui Hugo.

Eroul romantic fatal găseşte la noi slabe ecouri, doar în poemul sumbru *Conrad* şi în romanul *Manoil* ale lui Bolintineanu. Va trebui să ajungem la dramele romantice *Răzvan şi Vidra, Despot Vodă* şi *Vlaicu Vodă* sau *Viforul* pentru a întîlni tipuri de eroi excepţionali, înzestraţi şi ambiţioşi, condamnaţi prin chiar reuşita lor. În texte construite pe tiparele dramei hugoliene, ei sînt proiectaţi pe un fundal social şi popular, unde masa adusă în scenă, ca în *Maria Tudor* şi *Alexandru Lăpuşneanu*, joacă un rol important, iar retorica romantică sonoră este atenuată de limbajul comun. Procedeele tipic romantice, antiteza, loviturile de teatru, răzbunările, execuţiile şi formele de justiţie populară, otrăvirile provin din dramele lui Hugo şi Dumas, jucate pe scenele româneşti, dar autentificate de trecutul nostru naţional.

În acest proces de formare a romantismului românesc după estetica romantismului francez şi a celui european nu au lipsit forme de romantism minor, în versurile palide ale unor Al. Sihleanu, N. Nicoleanu sau Al. Depărăţianu, încă dominaţi de modelele franceze. Tot aşa, unele aspecte macabre şi exotice la Alecsandri şi Bolintineanu par simple concesii făcute unei mode literare, străine de sufletul nostru.

S-au produs şi unele rezistenţe şi reacţii în Muntenia, dar mai ales în revistele din Ardeal, angajate în lupta aspră pe plan politic, faţă de aceste scăderi ale romantismului francez, considerat greşit ca o mişcare de răsfrîngere în viaţa lăuntrică şi de renunţare, cînd poporul trebuia să fie îndemnat la acţiune. Se ignora faptul că tocmai romanticii francezi de după 1830 făceau din scriitori elemente dinamice, angajate pe toate planurile. Bălcescu, teoretician şi organizator lucid al revoluţiei de la 1848, era un romantic democrat şi revoluţionar, făcînd din istoria naţională, reconstituită cu scrupul de om de

știință, un argument pentru răzvrătire și răsturnare a orînduirii feudale. Vizionar genial, el prevedea științific mari evenimente istorice, ca Unirea și formarea statului național. Iată de ce se poate afirma că el merge mult mai departe decît socialiștii utopici ca Louis Blanc, luat ca model de gîndire politică, decît romantismul politic generos al lui Michelet și Quinet, prieteni devotați ai românilor, decît mesianismul retoric al lui Lamennais și Mickiewicz.

Pe de altă parte, intervin în plin romantism elemente de observație realistă asupra aspectelor tipice de viață feudală și burgheză, așa cum o făceau cu vervă amară Hugo, Byron, Schiller, Pușkin. „Fiziologiile" balzaciene semnate de Kogălniceanu, Alecsandri, Negruzzi, Al. Russo vizînd tipuri sau colectivități sociale, portretele și tablourile lor de moravuri, *Scrisorile* din *Păcatele tinereților* ale lui Negruzzi, nuvelele romantice și realiste ale acestuia și ale lui N. Filimon, romanele romantice ale lui Bolintineanu, care amintesc nota pasională din George Sand, însemnările de călătorie ale lui Ion Codru Drăgușanu, Alecsandri, Ion Ghica, Alexandrescu și Bolintineanu îmbină viziunea romantică a peisajului românesc sau exotic cu tablouri sociale zugrăvite realist. Locul acordat de Alecsandri, Russo și Bolintineanu muntelui și mării, ca teme literare și motive de visare lirică, amintește descoperirile romanticilor francezi, care vedeau în peisaj stări sufletești, încadrate totuși la noi în imagini autentice de viață a poporului, cu tradițiile lui folclorice. Recunoaștem aici acele „*composantes réalistes du romantisme français*", după formula lui Z. Czerny, sau „suprapunere de curente literare în poezia românească", identificată, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, iar mai recent, de Vera Călin, fenomen vizibil și în ecourile stăruitoare ale unor romane populare, de esență romantică : *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue, *Les Misérables* de Victor Hugo, ale romanelor lui Balzac și George Sand, chiar în operele pictorilor pașoptiști, Rosenthal, Negulici, Iscovescu.

Teze de doctorat ca *Balzac în România* de Angela Ion și *Rousseau în România* de Sorina Bercescu au urmărit aplicarea metodelor franceze în literatura noastră. Tehnica și tipologia socială balzaciană conduc romanul *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon, drama *Boieri și Ciocoi* a lui Alecsandri, *Ciclul Comăneștenilor* al lui Duiliu Zamfirescu, romanele lui Cezar Petrescu și G. Călinescu. Stendhal, încă puțin cunoscut în Franța din vremea lui, va avea la noi o răspîndire mai tîrzie și laborioasă. Mérimée are discipoli în Negruzzi, Alecsandri și Odobescu, la care expresia unui echilibru interior realizează aspecte clasice, tot de esență franceză. „*Un romantique qui apprend son métier, devient un classique*", scria Paul Valéry.

Exilul la Paris al revoluționarilor români înfrînți la 1848 a însemnat o întărire a crezului romantic revoluționar, care se va prelungi, și prin simpatia întîlnită în Franța, prin revistele „România viitoare" a lui Bălcescu, prin „România literară" a lui Alecsandri, prin publicațiile lui Bolliac, C. A. Rosetti, Al. Odobescu și B. P. Hasdeu, ultimii doi recunoscuți astăzi ca „pașoptiști și umaniști". Pe aceleași baze franceze, romantismul românesc se îmbogățește și se adîncește, ca democratism, știință istorică, tematică,

studiu şi folosire cultă a folclorului, moduri de expresie. Acum se joacă marile noastre drame naţionale frămîntate de eroi populari şi de mase, acum apare romanul lui Filimon, teatrul satiric şi social al lui Alecsandri, unde intră şi localizarea comediei lui Augier, *Le Gendre de M. Poirier,* în comedia *Ginerele lui Hagi Petcu,* romanele lui Bolintineanu şi *Pastelurile,* marile culegeri şi studii folcloristice, toate sprijinite pe ideologia romantică franceză, aplicată creator realităţilor noastre.

Eminescu, punctul cel mai înalt al romantismului românesc, reprezintă o fuziune originală operată de geniul său poetic între romantismele europene, cunoscute şi asimilate organic, cu dominanta celui filozofic german, şi spiritul popular. El a parcurs experienţa marilor scriitori europeni, de la Shakespeare idolatrizat, Hugo, Gautier, Vigny şi Musset, pînă la Hegel, Schopenhauer, Hölderlin, Novalis şi, probabil, Leopardi. El declara singur într-o poezie : „eu rămîn ce-am fost, romantic".

Romantic integral, şi prin temperamentul pasionat, şi prin cultura romantică europeană, el s-a lăsat impregnat şi de unele forme ale romantismului francez, cum au dovedit-o convingător I. M. Raşcu, G. Călinescu şi autorul acestui studiu în *Eminescu şi romantismul francez* (1965).

Dar aceste forme de romantism francez sînt, la rîndul lor, multiplicate şi adîncite prin elemente germane, engleze, italiene sau ruseşti, şi totul altoit pe tradiţii naţionale şi populare româneşti. În problema geniului solitar din *Luceafărul,* el n-a ignorat pe Vigny alături de Byron, Shelley, Hölderlin şi Lermontov, pentru a întrupa simbolul într-un basm popular românesc. Titanismul din vastul poem este umanizat de izvorul folcloric. Estetica visului şi a fantasticului foloseşte deopotrivă pe Gautier şi pe romanticii germani, pe Schopenhauer, pe Novalis şi idealismul lui magic, pe Hölderlin. În expresia sentimentului naturii, el depăşeşte descrierea pitorească din Gautier şi Hugo, preocupaţi mai ales de culoare locală, cu o interpretare filozofică, panteistă şi cosmică germană, şi totul în cadrul naturii noastre zugrăvite feeric. Revolta socială, organică la Eminescu, s-a inspirat din *Les Châtiments* de Hugo, din vehemenţa revoluţionară a lui Auguste Barbier, din iureşul Comunei din Paris, pentru a ne da *Împărat şi Proletar* şi *Scrisorile* unde izbucneşte răzvrătirea personală în faţa situaţiilor de la noi. Revolta socială se dublează la el cu o revoltă metafizică, privind condiţia omului de rînd şi a geniului. Elementul legendar din trecut a găsit modele puternice în *La Légende des siècles* a lui Hugo şi în alte poeme ciclice franceze. Vastul său poem, *Panorama deşărtăciunilor,* se încheie cu o concluzie decepţionistă, deşi în alte poezii exaltă pe eroii naţionali. Tablourile lui exotice amintesc poezia decorativă a lui Gautier, pătrunsă însă de vederi filozofice personale şi cosmice. Gîndirea sa religioasă şi sentimentul morţii păstrează unele reminiscenţe din Vigny. Dar tumultul interior al unui dac ancestral, dîrz în faţa morţii, conferă actului final un caracter solemn, hieratic. Pesimismul lui Eminescu nu poate fi judecat după un vers reţinut din *Moïse* de Vigny, nici după influenţa schopenhaueriană. El trebuie explicat şi interpretat în complexul experienţelor dureroase ale unui poet copleşit

de un mediu filistin și degradant. Evadările lui printre modelele orientale din Gautier și Hugo se integrează în viața lui interioară pustiită.

În expresia acestor teme, sentimente și motive romantice, caracteristice și romanticilor francezi, Eminescu intervine puternic, cu variantele altor romantici europeni, înrudiți sufletește cu el, și mai ales prin apelul la tradițiile naționale și populare, în care regăsea formulate deja toate aceste stări de spirit: contemplația naturii, visarea, dorul, amărăciunea, revolta socială, resemnarea, speranța în viitor. El a topit în poezia și proza sa artistică diferitele romantisme europene cu tradițiile noastre folclorice, culturale, social-politice și umaniste, realizînd astfel un romantism specific național, de perspective universale. Privit pe plan mondial, el poate fi apropiat de contemporanii săi: Hugo, Vigny, Baudelaire, Lenau, Verlaine. Vocabularul, epitetele, metaforele, simbolurile și miturile lui, modurile de expresie poetică, armonia unică a versurilor, simbolismul fonetic, duc la „alchimia Verbului", pe care i-l atribuie poetul Salvatore Quasimodo.

O dată cu Eminescu, curentul romantic românesc se stinge. Dar atitudini romantice vor stărui la epigonii lui din climatul decepționist de la sfîrșitul veacului și chiar printre unii scriitori de seamă, la care nota romantică reapare, alături de metoda realistă, parnasiană sau naturalistă, toate de proveniență franceză. Al. Vlahuță, Șt. O. Iosif sau I. Popovici-Bănățeanu, poeți eminescieni, caută să pună de acord lirica lor de meditație cu un crez social și cu tonul popular. Parnasianismul francez a apărut ca o tentativă de înnoire în etapa de criză a poeziei românești din ultimele două decenii, prin autonomia artei, cultul Frumosului și al formei perfecte, prin tematica mitologică, istorică și filozofică. Poeții grupați de Al. Macedonski în jurul „Literatorului", rămași astăzi în umbră, practică metodele parnasiene, suferind în același timp, ca și conducătorul lor, influența simbolismului francez, pe care acesta l-a prefigurat, încă din 1880, prin inițiative îndrăznețe ca transpunerea senzațiilor, aplicarea „corespondențelor", instrumentalismul poetic, muzica versurilor, versul liber și ideea că „logica poeziei este *absurdul*". Dar Macedonski ne apare el însuși ca un moment de confluențe: pașoptist avîntat pe linia lui Eliade, romantic prin *Nopțile* sale de inspirație mussetistă, și prin conferința sa, *Romantism,* din 1901, parnasian prin factura riguroasă a versurilor și a poemelor cu formă fixă, teoretician și precursor al simbolismului, în fine, răzvrătit social curajos, alături de poeți de formație socialistă revoluționară, ca Al. Obedenaru, Traian Demetrescu, Șt. Petică.

Monografia Lidiei Bote, *Simbolismul românesc* (1966) și studiul meu, *Aspecte particulare ale simbolismului românesc* (*Studii de literatură comparată,* 1968) revelează aceste contradicții care dăinuie la simboliștii din etapa Macedonski. Tendințele lor divergente se unifică oarecum în revoltă, în neconformism și în experiențe poetice, care conduc la viața interioară cea mai ascunsă, exprimate în forme prozodice riguroase, prin vis, simboluri și mituri. Singurul poet parnasian consecvent va rămîne Mihai Codreanu, traducător remarcabil de teatru francez și autor al volumului de sonete *Statui,* titlu

care aminteşte *Les Trophées* de Heredia, *Les Cariatides* şi *Les Stalactites* de Banville.

În a doua sa etapă, condusă de O. Densusianu prin revista „Viaţa nouă", doctrina simbolistă este întreţinută de un apel direct la simboliştii francezi — „spirit latin" — luaţi ca modele de poezie nouă. Elemente romantice şi simboliste revin şi la mari poeţi din veacul nostru: G. Bacovia, Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Ion Pillat şi Lucian Blaga, care-şi vor urma fiecare calea sa proprie, destul de sinuoasă, cu reveniri frecvente la romanticii francezi. Acest fenomen de interferenţă de metode şi curente, caracteristic perioadelor literare de tranziţie, persistă pînă tîrziu în literatura noastră. B. Delavrancea, autor de nuvele şi drame romantice, alunecă în unele povestiri în naturalism de doctrină franceză, ca şi Hasdeu, trecut în tinereţe printr-o fază mărturisită de *zolism*. Octavian Goga, temperament romantic, realizează o poezie socială de mare forţă evocatoare. Romanele lui D. Zamfirescu, construcţie ciclică balzaciană şi tolstoiană, realistă ca observaţie psihologică şi socială, prezintă momente de transfigurare romantică în tablourile de la sate şi în apoteozarea unor eroi, prin contrast cu ciocoii ajunşi.

Se cuvine o menţiune şi criticii literare franceze, creaţie romantică, prin opera lui Sainte-Beuve, care a deschis căi noi în metodologia criticii şi istoriei literare româneşti, prin N. Iorga, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu.

Semănătorismul, cu revenirea sa agresivă la viaţa satului, formă de refugiu din oraşul corupt, la folclor şi specific naţional, este considerat de H. Zalis, poate abuziv, ca o prelungire a romantismului francez, care, de la Rousseau la George Sand, predica întoarcerea la viaţa rustică, cu riscul de a cădea într-un şovinism străin de romantism. Fapt este că vasta poezie a naturii şi „magia amintirii" din povestirile lui M. Sadoveanu, fantasticul din nuvelele lui Gala Galaction, poezia muntelui din însemnările de drumeţie ale lui C. Hogaş, se resimt de o sensibilitate romantică în faţa naturii.

Privit în ansamblul acţiunii sale în romantismul românesc, romantismul francez a fost pentru oamenii noştri de cultură şi pentru scriitori o adevărată şcoală de ideologie literară, social-culturală, mai apoi estetică, un catalizator de energii creatoare. Operele literare ale romanticilor francezi au polarizat în jurul lor un întreg curent literar românesc, cu ramificaţii în toate direcţiile: artistică, folclorică, istorică, juridică, muzicală, filozofică, socială şi politică. Romantismul nostru, ridicat treptat la un nivel de originalitate şi la universalitate, a rămas specific şi autohton tocmai prin elementele lui de tradiţie populară, în care se exprimă toată gama de atitudini romantice, de la dor şi resemnare, pînă la revoltă şi acţiune. Faptul se verifică şi prin durata lui în literatura română, ca element component, alături de realism, clasicism, simbolism sau avangardă românească. Mai adăugăm în încheiere că această acţiune pozitivă a romantismului francez în România nu s-ar putea explica fără contribuţia paralelă şi fecundă a romantismelor englez, german, italian şi rus.

LE ROMANTISME FRANÇAIS ET LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

L'auteur de cette étude, qui a déjà esquissé *l'Originalité du romantisme roumain,* dans les *Actes du IV-ème Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée,* tenu à Fribourg, en 1964, s'attache ici à approfondir les rapports entre le romantisme français et le romantisme roumain, fondé sur les orientations plus récentes du comparatisme: priorité accordée au *facteur récepteur,* étude poussée des *particularités* revêtues par les courants littéraires nationaux, place réservée aux *parallélismes,* enfin analyses des *oeuvres* comme produits artistiques.

Le romantisme roumain s'est formé en bonne partie sous l'influence du romantisme européen et surtout du romantisme français, mais il reflète les situations historiques et sociales de notre pays, nos traditions populaires et les tempéraments de nos écrivains. De là son originalité et son évolution intérieure.

En ce sens, l'auteur distingue trois étapes significatives dans le développement du romantisme roumain, déterminées par l'influence des romantiques français et surtout par l'état de la société roumaine. Après une préparation du terrain par la pénétration dans les pays roumains de la philosophie des lumières, la première étape, allant de 1829 à 1840, se définit par une sensibilité élégiaque et l'écho encore passif du romantisme lamartinien et byronien, visible chez Eliade, Alecsandri, Alexandrescu, Cîrlova. L'année 1840 marque une véritable explosion de romantisme „messianique" et „positif", formé sous la poussée du romantisme social et politique français et illustré par l'activité créatrice, sur le plan social et littéraire, national et même révolutionnaire, autour de Kogălniceanu, Bălcescu, Alecsandri et Bariţ. Les thèmes traditionnels et folkloriques, la critique sociale du monde féodal développent chez Alecsandri, Bălcescu, Russo, Bolliac et Bolintineanu un romantisme actif, par l'interprétation patriotique et militante donnée aux motifs du romantisme français et européen.

La troisième étape de notre romantisme, dépassant les limites du courant européen, est représentée par l'apparition fulgurante d'Eminescu, point culminant de notre littérature, fusion géniale du romantisme européen et d'un esprit profondément populaire et spécifiquement national atteignant, par là même, l'universalité.

Le romantisme français continuera d'agir chez nous, sous des formes diffuses, sur nos parnassiens, sur nos symbolistes, formés à l'école des français, sur nos poètes modernistes et surréalistes, et même sur les écrivains du courant de l'autochtonie roumaine, le „semănătorism".

Notre romantisme, élevé rapidement à un niveau remarquable d'originalité et même d'universalité, est resté spécifiquement national et autochtone, justement par ses éléments de traditions populaires, où s'exprimait déjà toute la gamme des attitudes romantiques, depuis l'intraductible *dor* et la résignation douloureuse, jusqu'à la révolte et à l'action.

Romantismul francez și scriitorii români ai generației de la 1848

C. D. PAPASTATE

Considerat de unii curent literar și artistic, de alții formă de viață sau atitudine în fața vieții, mod de a simți și a interpreta realitatea, romantismul rămîne încă o problemă deschisă în fața cercetătorilor. Apărut către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, el se desfășoară și se afirmă în prima jumătate a secolului următor, corespunzînd epocii de destrămare a feudalismului, aceleia a ascensiunii burgheziei și a frămîntărilor revoluționare din perioada respectivă.

Din acest punct de vedere, romantismul prezintă un caracter complex și contradictoriu, cu nuanțe precis sociale și nu mai puțin spirituale. Izvorît din dorința de libertate, fie împotriva regulilor dogmatice ale clasicismului, fie împotriva feudalismului sau dogmelor religioase, romantismul este o mișcare europeană prezentă simultan și succesiv în Germania, Anglia și Franța.

Cadrul acestei mișcări spirituale și sociale în Franța este epoca revoluției franceze de la 1789 și a primului imperiu — corespunzînd preromantismului —, și epoca restaurației și monarhiei din iulie — corespunzînd romantismului. Aspectul psihologic și social al romantismului cunoaște și el o evoluție specială. Îndată după revoluția de la 1789 și de-a lungul primului sfert al secolului al XIX-lea, scriitorii romantici iau cunoștință cu amărăciune de contradicțiile lumii burgheze. Revoluția care promisese mult, realizase puțin.Noua societate, departe de a instaura regimul de „libertate, egalitate, fraternitate“ promis, nu se dovedește a fi decît domnia burgheziei, care nu activa decît pentru propriile ei interese. De aici conflictul între idealul scriitorilor și realitatea tristă și înăbușitoare a epocii, conflict care germinează revolta împotriva orînduirii existente. Cum însă soluțiile preconizate sînt în cea mai mare parte utopice, protestul scriitorilor ajunge la un impas explicabil, de altfel, datorită spiritului mic-burghez al concepțiilor lor. Îndepărtîndu-se de realitate, ei sfîrșesc prin a cădea în scepticism și disperare. De aci caracterul paseist-conservator al acestui romantism, al cărui reprezentant calificat este Chateaubriand. Totuși, unii scriitori romantici animați de idei progresiste, democratice și umanitare, mai ales după 1830, dau romantismului francez un caracter progresist-umanitar, prin operele lor de maturitate, cum este cazul lui V. Hugo, Lamartine, Vigny, George Sand, ș.a.

În ceea ce privește romantismul românesc, specific generației de la 1848, remarcăm că a făcut obiectul multor studii și interpretări, mai mult

sau mai puţin juste, cu privire la caracteristicile lui şi la locul pe care-l ocupă în contextul romantismului european şi mai ales în raport cu romantismul francez.

Pompiliu Eliade, bunăoară, consideră influenţa franceză drept „covîrşitoare" [1], iar N. I. Apostolescu susţine că *„les Romantiques eurent une influence sur toute la poésie roumaine"* [2]. Charles Drouhet atribuie influenţei franceze exercitate de romanticii Lamartine şi V. Hugo, un rol decisiv, covîrşitor chiar, în creaţia lui Vasile Alecsandri [3], în timp ce Bazil Munteanu e de părere că *„le romantisme européen comporte une annexe moldo-valaque. Young, Byron, le Goethe de* W e r t h e r, *Lamartine et Hugo, prêtent à la littérature roumaine, à partir de 1825, une atmosphère, des moyens et des thèmes. Dans l'âme roumaine s'insinuent alors des doutes et des problèmes nouveaux, et l'existence lui apparaît sous les couleurs pessimistes du temps, l'incitant à la révolte et aux larmes. Elle s'ouvre aux sensations musicales et pittoresques, devient sensible au charme de la solitude, du souvenir, de la contemplation. Le style s'essaie à suivre le mouvement, se complique d'images, d'antithèses, de nuances inédites. Plusieurs de ces poètes, à commencer par Vacaresco, sont déjà d'excellents ouvriers du vers"* [4].

Aceste afirmaţii categorice nu ţin însă seama decît de relaţiile directe şi de paralelismele între literaturi, neglijînd caracterele lor diferenţiale, despre care vorbeşte Al. Dima în *Principii de literatură comparată* [5] şi reducînd astfel romantismul românesc la un simplu proces de imitare a celui francez sau de înrîurire de către acesta. Fără a neglija prezenţa influenţelor şi paralelismelor, trebuie să menţionăm totuşi că există un romantism românesc propriu, diferenţiat de cel francez care a influenţat numai în parte şi nu a determinat acest romantism al generaţiei paşoptiste. Selectînd din romantismul francez tot ceea ce se potrivea realităţilor obiective ale ţării, scriitorii generaţiei de la 1848 amplifică idei şi sentimente existente, dar încă neclare, care, datorită frămîntărilor economico-sociale ale vremii, favorizează condiţiile de dezvoltare ale romantismului românesc.

Apoi, condiţiile de apariţie şi dezvoltare ale romantismului francez şi ale romantismului românesc al generaţiei paşoptiste diferă. Dacă primul are un caracter de revoluţie literară, o atitudine protestatară faţă de regulile dogmatice ale clasicismului, atacîndu-i principiile şi procedeele şi afirmîndu-se astfel ca o nouă metodă de creaţie, romantismul scriitorilor de la 1848, neavînd de protestat împotriva unui astfel de clasicism, pentru simplul motiv că el nu a existat la noi, se manifestă mai mult ca o mişcare al cărei scop

---

[1] P o m p i l i u   E l i a d e, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, ed. Ernest Leroux, Paris, 1898, p. 327.

[2] N. I. A p o s t o l e s c u, *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, ed. H. Champion, Paris, 1909, p. IV.

[3] C h a r l e s   D r o u h e t, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1924, p. 21, 137 şi urm.

[4] B. M u n t e a n u, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Ed. Sagittaire, Paris, 1938, p. 25.

[5] Al. D i m a, *Principii de literatură comparată*, Editura pt. literatură, Bucureşti, 1969, p. 195 şi urm.

nu este de a înlocui o școală sau un curent literar, ca în Franța, ci mai degrabă acela de a însufleți forțele existente în lupta pentru eliberarea de sub stăpînirea străină și în același timp de sub asuprirea feudală. Mijloc de emancipare și de afirmare națională, romantismul generației pașoptiste servește mai degrabă o cauză socială decît una pur literară.

Romantismul francez prezintă — după cum am amintit — un caracter complex și contradictoriu, în timp ce romantismul românesc se remarcă printr-o unitate de atitudine, servind o cauză mare, aceea a eliberării naționale.

În timp ce romanticii francezi, dezamăgiți de revoluție, sceptici și pesimiști, evadează în trecut, scriitorii generației de la 1848 se servesc de trecut pentru a stimula energiile prezente, angajate în luptă, și prin aceasta dau mișcării un caracter optimist și revoluționar.

Dacă predominarea sensibilității și imaginației asupra rațiunii este unul dintre principiile romantismului francez, principii pe care le opune spiritului raționalist al clasicilor, lirismul și individualismul scriitorilor romantici fiind expresia întrebărilor și frămîntărilor privitoare la viața transcendentală, la destinul omului și la existența lui intimă, confruntate cu sentimentele personale, toate acestea lipsesc la scriitorii generației de la 1848. Cu ajutorul imaginației, romanticii francezi reprezintă fie spectacole ale naturii, fie aspecte ale vieții popoarelor îndepărtate sau dispărute. Acest pitoresc al lor este sentimental. Înainte de toate ei folosesc emoția, sensibilitatea, pasiunea, entuziasmul, frenezia. „*Ah! frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie*", spune A. de Musset, căci sensibilitatea și suferința fac pe marii poeți. „*Les plus dés es pérés sont les chants les plus beaux / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots*", va spune același poet în *La Nuit de Mai.*

Deși la marii romantici acest lirism se obiectivează, exprimînd poziția scriitorului față de marile probleme care interesează deopotrivă omenirea — V. Hugo va spune, în Prefața volumului *Les Contemplations* : „*Ma vie est la vôtre, votre vie est lua mienne, vous vivez ce que je vis, la destinée est une. Prenez donc ce miroir et regardez-vous y... quand je parle de moi, je parle de vous...*" —, totuși lirismul, subiectivismul domină întreaga literatură romantică.

Această năvală a eului, cultul lui în operele artistice este caracteristică romantismului. Scriitori individualiști, romanticii expun cititorilor sufletul lor, cu bucuriile și suferințele ce-i frămîntă, cu izbînzile și avatarurile care-i încearcă. Ei sînt dispuși confidențelor, analizelor subtile ale ființei lor frămîntate. Discrepanța între vis și realitate naște în ei acea stare sufletească tulbure, de dezagregare, de scepticism, de dezolare cunoscută sub numele de „*mal du siècle*". Toți marii romantici vorbesc despre ei în operele lor : J. J. Rousseau în *Les Confessions* și *Les Rêveries d'un promeneur solitaire ;* Chateaubriand în *René* și *Mémoires d'outre tombe ;* Lamartine în *Raphaël, Graziella, Confidences ;* Musset în *Confession d'un enfant du siècle ;* George Sand în *Histoire de ma vie ;* Vigny în *Journal d'un poète* etc.

Lirismul și individualismul romanticilor francezi, frămîntați de întrebări și probleme personale, lipsesc la scriitorii generației de la 1848 ; pentru scriitorii acestei generații, patria și sarcinile istorice ale momentului sînt mai presus de frămîntările mărunte ale individului. Pînă și ruinele, care pentru

romanticii francezi sînt motive de depresiune sufletească și meditație dureroasă asupra nimicniciei vieții, la scriitorii generației de la 1848 devin un prilej de meditație, dar nu deprimantă, ci de îmbărbătare la luptă, pentru a fi la înălțimea vremurilor glorioase ale trecutului istoric al românilor. Nu sentimentul de deprimare domină la Gr. Alexandrescu, la Cîrlova sau Heliade atunci cînd cîntă ruinele Tîrgoviștei, ci acela al dragostei de patrie, în slujba căreia scriitorii generației pașoptiste își pun pana și viața.

Spre deosebire de romanticii francezi, de categoria lui Chateaubriand, care iau atitudine negativă față de revoluție, romanticii români ai generației de la 1848 o îmbrățișează, convinși că servesc patria, în viitorul căreia cred cu tot elanul tinereții lor pus în slujba marilor idealuri. Așa se explică de ce N. Bălcescu, marele patriot revoluționar al generației, scrie lui V. Alecsandri, deprimat după moartea Elenei Negri, în termenii următori : „Nenorociți sînt acei ce concentrează toată puterea lor de a iubi într-o dragoste intimă, asupra unui obiect rar de găsit, iute trecător și peritoriu, cînd îl găsim... Să nu mai trudim dar, iubite Basile, a alerga după fericirea intimă, o nălucire ce vei mai putea găsi, ce eu n-am găsit niciodată, și pe care e multă vreme de cînd n-o mai caut. Să întoarcem ceea ce ne-a mai rămas din dragostea noastră, s-o întoarcem către țara noastră, România va fi iubita noastră. Într-însa și printr-însa să reînoim și să întărim frăția noastră“ [6].

Numai așa se explică de ce pentru scriitorii generației de la 1848 subordonarea intereselor individuale marilor probleme și scopuri colective constituie unul din punctele de onoare ale luptei lor avîntate. A cînta patria, a mobiliza toate energiile pentru salvgardarea intereselor ei superioare, aceasta constituie fundamentul activ atît în structura romantismului românesc, cît și în raporturile lui în contextul romantismului european.

Romantismul generației de la 1848 este un romantism național, scriitorii acestei generații fiind toți, înainte de toate, artiști cetățeni, tribuni ai cauzei naționale și sociale, și apoi exponenți ai subiectivismului exagerat, așa cum sînt romanticii francezi. „*L'etalage du moi*“ al romanticilor apuseni nu are rădăcini în creația artistică a romanticilor generației pașoptiste. Nu fuga în supranatural, nu alunecarea în transcendental caracterizează creația lor artistică, ci ancorarea în realitatea imediată a momentului istoric pe care-l trăiesc cu toată intensitatea, și care e văzut nu numai prin elanul lor patriotic, dar și cu un ochi critic pătrunzător.

Natura, frecventă în operele romanticilor francezi, care îmbracă la ei forme diferite — cînd prieten părtaș la bucuriile și suferințele scriitorilor, ca la V. Hugo, Lamartine ș.a., cînd o mamă vitregă („*une marâtre*“), ca la Vigny — la romanticii generației pașoptiste nu este decît „frate bun cu românul“, așa cum se găsește deja de mult exprimată în creația populară, care stă la baza literaturii noastre culte ; prin aceasta ei aduc o notă specifică romantismului românesc.

[6] N. Bălcescu, *Opere*, vol. IV, Scrisoare din Paris, 29 noiembrie 1847, Ed. Academiei, București, 1962, p. 82.

Dacă romantismul francez apare ca o reacţiune împotriva unor stări de fapt existente pînă în 1829, romantismul generaţiei de la 1848 corespunde condiţiilor renaşterii politice şi literare de la începutul secolului trecut din ţara noastră, afirmîndu-se în cadrul luptei angajate pentru eliberarea socială şi naţională, luptă susţinută de încrederea în viitorul poporului român.

Pe de altă parte, în timp ce romantismul francez nu s-a impus decît prin luptă, cucerind fiecare treaptă şi culminînd cu vestita *„bataille d'Hernani"* la 21 februarie 1830, romantismul generaţiei de la 1848 a fost adoptat de scriitorii epocii, deoarece corespundea nu numai unei necesităţi culturale, dar mai ales fiindcă era pentru ei o minunată armă de luptă în slujba triumfului cauzei sociale şi naţionale.

În timp ce romantismul francez constituie o verigă din lungul lanţ de reînnoiri întîmplate în istoria culturală a Franţei, pentru noi, romantismul reprezintă însăşi înflorirea literaturii noastre moderne. Răspunzînd cerinţelor lăuntrice ale vieţii politice şi culturale de la noi din vremea aceea, iar nu realităţilor apusene, acest romantism al generaţiei de la 1848 se nuanţează cu specificul naţional al ţării noastre, dîndu-i o notă aparte.

Dacă romantismul francez este consecvent principiilor formulate de programul-platformă, în opoziţie cu principiile clasicismului, romantismul generaţiei paşoptiste nu este pur. O îmbinare a elementelor clasice, romantice şi realiste diferenţiază pe scriitorii acestei epoci de romanticii apuseni. Boileau, La Fontaine, Voltaire, Lamartine, V. Hugo, Mérimée, Balzac etc. sînt prezenţi prin influenţa lor, la scriitori ca Alexandrescu, Alecsandri, Heliade, Negruzzi, Russo etc., fruntaşi ai generaţiei de la 1848. Imaginaţia şi sensibilitatea, umorul şi spiritul de observaţie se împletesc armonios în operele lor. Cînd însă îşi aleg modele de inspiraţie, ei nu se îndreaptă spre Musset, Vigny, Gérard de Nerval, ci spre Lamartine, Hugo, Lamennais etc., scriitori care corespund naturii lor militante mobilizatoare.

Pe bună dreptate N. Iorga remarcă faptul că „foarte mult datorează romanticii noştri fondului naţional moştenit" [7]. Într-adevăr, acestui fond moştenit îi datorează romantismul românesc originalitatea faţă de cel francez. Sursa lui populară este autohtonă, nu străină. Nu datorită unor înrîuriri din afară s-a ivit acest interes al generaţiei paşoptiste pentru creaţia populară. Elemente romantice ca: fantezia, titanismul, natura, duioşia, ş.a. erau deja prezente în literatura noastră populară. Or, ele nu veneau decît în întîmpinarea romantismului apusean ce se oferea scriitorilor noştri. Cum foarte bine remarcă Ion Pillat: „Romantismul românesc a fost o renaştere fecundată de o parte de romantismul occidental şi în acelaşi timp înviată de mitul propriului său sînge: mitul poeziei populare" [8].

---

[7] N. Iorga, *Consideraţii asupra literaturii româneşti în dezvoltarea şi perspectivele ei*, „Adevărul literar şi artistic", III, 1922, nr. 66.

[8] Ion Pillat, *Romantismul românesc*, „Viaţa românească", XXXIII, 1931, nr. 7—8, iulie-august.

Deşi junimiştii văd în romantismul generaţiei paşoptiste un import de idei străine, iar sub raport estetic un conglomerat de stîngăcii, totuşi pentru această perioadă imitarea modelelor străine nu este servilă, ci creatoare. Influenţa primită, datorită condiţiilor economico-sociale, este fructificată, impunîndu-i-se o notă originală, specifică vieţii româneşti. Pe bună dreptate Ibrăileanu remarcă faptul că „o cultură străină împrumutată este ca un capital străin menit să pună în utilitate, spre cel mai mare beneficiu o bogăţie naţională care altmintrelea ar rămîne neexplorată“ [9].

Asimilarea influenţelor străine, dorinţa de valorificare a comorilor populare, strădania de a da o formă cît mai artistică expresiei, căutarea mijloacelor de promovare a unor resurse spirituale puse în slujba emancipării naţionale, toate acestea dau un aspect umanistic creaţiei generaţiei paşoptiste care, începută sub semnul romantismului, va pune în mod constructiv bazele literaturii române moderne.

LE ROMANTISME FRANÇAIS ET LES ÉCRIVAINS ROUMAINS DE LA GÉNÉRATION DE 1848

Résumé

La présente étude se propose d'esquisser les rapports existants entre le romantisme français et le romantisme roumain de la génération des écrivains de 1848, insistant surtout sur les traits essentiels de ce mouvement littéraire et sur les éléments qui donnent une note à part au romantisme roumain.

Le problème des caractéristiques du romantisme roumain des écrivains de 1848 et de la place qu'il occupe dans le contexte du romantisme européen — notamment par rapport au romantisme français — a fait l'objet de nombreuses études et interprétations. L'auteur cite à ce sujet les opinions de quelques historiens et critiques littéraires, en commençant par Pompiliu Eliade (*De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, 1898), et en allant jusqu'à nos jours (Al. Dima, *Principes de littérature comparée*, 1969).

L'article analyse ensuite les caractères différentiels des deux littératures, sans négliger les relations directes et les parallélismes, mais en soulignant le caractère original du romantisme roumain.

L'assimilation des influences étrangères, le désir de mettre en valeur les trésors populaires, l'effort de donner une forme aussi artistique que possible à l'expression, ainsi que son caractère militant national, accusent dans l'ensemble un aspect humaniste de la génération de 1848, génération qui, ayant débuté sous l'égide du romantisme, posera les fondements de la littérature roumaine moderne.

[9] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, ed. Viaţa românească, 1909, p. 19.

Locul Italiei în formarea romantismului românesc

NINA FAÇON

Afirmînd rolul Italiei în apariția romantismului românesc, ne referim nu la acțiunea influențelor directe, ci la existența acelei similitudini de condiții social-politice, care determină fenomenul așa-numit al paralelismului literar [1].

Născut în condiții diferite de cele proprii romantismului german sau francez, avînd deci structura sa originală [2], romantismul românesc prezintă în schimb paralelisme marcate față de romantismul italian. După cum așa-numita „polemică romantică" reprezintă, pentru Italia, începutul de fapt al literaturii ei moderne, tot astfel romantismul românesc constituie „stadiul inițial al literaturii noastre moderne" [3]. Italia se dovedește a fi, în raport cu Țările Române, un model care acționează fără a fi solicitat și fără a fi considerat în mod conștient ca atare; receptarea modelului italian al acelei literaturi patriotic angajate care este, atît în Italia cît și în România, romantismul, se produce în condițiile luptei de eliberare și de unitate națională, în etapa de afirmare politică a burgheziei, care urmează afirmării ei ca factor de cultură în iluminism. În măsura în care acțiunea Italiei se exercită, nu ca o oarecare influență literară, ci în cuprinsul dezvoltării istorice specifice a acelor state în care burghezia s-a format cu întîrziere (este cazul Țărilor Române), sau și-a reluat ascensiunea după o lungă perioadă de stagnare și de involuție (este cazul Italiei), se poate susține rolul modelator, mai mult decît generator, al Italiei în romantismul românesc.

Afirmarea conștiinței naționale în anii cuceririlor napoleoniene, care au dat Italiei unitatea de stat, s-a consolidat în perioada imediat următoare, a Restaurației, în acțiunea carboneriei, apoi în lupta insurecțională condusă de Mazzini. *Mormintele* lui Ugo Foscolo, scrise în 1805, și primele Cantone ale lui Leopardi, scrise între 1818 și 1820, marchează, după opera lui Parini și Alfieri, a doua etapă a acelei „literaturi noi" cu care Italia intră în circuitul culturii burgheze a Europei moderne. Revista „Il Conciliatore", apărută la Milano, pe teritoriul austriac al Italiei, este o emanație a grupurilor carbonare lombarde, și redactorul ei principal, Silvio Pellico, închis la Spielberg, devine simbolul acestui moment inițial al Risorgimentului. Cu o generație mai tineri,

[1] Cf. Al. Dima, *Principii de literatură comparată,* București, 1969, p. 8.
[2] *Ibidem,* p. 202.
[3] *Ibidem,* p. 203.

discipolii lui Mazzini sînt în fruntea insurecţiilor (F. D. Guerazzi) sau, prezenţi pe fronturile de luptă (Goffredo Mameli) ; în fine, generaţia lui Carducci cunoaşte, o dată cu înfăptuirea unităţii, atît victoria Risorgimentului cît şi primele abateri de la scopurile lui ideale ; din poezia politică a lui Carducci, care glorifică faptele lui Garibaldi şi denunţă concesiile monarhiei, se dezvoltă, după 1860, romantismul decepţionist al boemei milaneze, care coincide, istoric şi ideologic, cu opera post-paşoptismului românesc.

Dacă cercetăm acum care este prezenţa conştientă a Italiei la scriitorii alcătuind, în succesiunea celor trei generaţii, de la Asachi pînă la Eminescu, romantismul românesc, constatăm că ea este deosebit de activă în prima dintre acestea, ca factor principal în determinarea profilului lor de intelectuali, mai mult decît de creatori artişti, pentru a diminua apoi, înlocuită fiind de prezenţa Franţei, protectoare şi nu tovarăşă de luptă, model imitat dar nu necesar impus de condiţiile istorice, diferite în cele două ţări. Explicaţia acestui fapt constituie elementul specific în geneza romantismului românesc. În procesul de formare a conştiinţei naţionale intervine, alături de factorul social-politic, ascensiunea burgheziei, factorul de ordin spiritual sau de cultură, ideea originilor latine ale poporului român. Prezentă în opera cronicarilor, întărită prin Şcoala ardeleană, ea orientează întreaga cultură românească spre Italia, considerată, în acest moment, nu în realitatea ei contemporană, ci în semnificaţia ei istorică, de leagăn al civilizaţiilor neolatine.

Prezenţa Italiei este vizibilă în multe din aspectele romantismului european, căruia îi oferă modelele peisajului exotic, pitorescul moravurilor, în fine autenticitatea caracterelor populare nefalsificate de convenţii, toate acestea constituind, în contrast cu constrîngerile sociale sau de tradiţie morală austeră ale nordului, mijlocul prin excelenţă al refugiului în vis şi libertate. De la Goethe la Byron, de la Stendhal la Lamartine, Italia devine patria de elecţiune a eroului romantic.

Pentru scriitorul român, Italia este însă altceva sau mai mult decît atît. Ea este, pentru Asachi, apropiat de scriitorii şi artiştii neoclasicismului italian, în primul rînd leagănul latinităţii şi, ca atare, patria îndepărtată a poporului român ; pentru Heliade, care cunoaşte poezia italiană de la Dante la Tasso, ea continuă să fie sora mai mare a Ţărilor Române, iar paralelismul lingvistic pe care-l susţine cu încăpăţînare îşi are izvorul în aceeaşi conştiinţă a latinităţii. Italia acţionează aşadar în cultura paşoptistă ca mit al întoarcerii la originile naţionale îndelung uitate, şi ea îl modelează pe eroul romantic, nu ca un nostalgic şi veşnic căutător, ci ca un luptător angajat în acţiunea de reconstruire a propriei naţiuni. Pornind de la conştiinţa originilor latine, Italia oferă scriitorului român idealul naţional care trebuie înfăptuit, şi ca atare ea este prezentă în conştiinţa primei generaţii a romanticilor români.

Acestei conştiinţe a latinităţii, care îl apropie de Italia, intelectualul şi scriitorul paşoptist, un Cezar Bolliac şi un Bolintineanu, spre a cita numai două exemple, îi suprapun însă rodul studiilor de cultură franceză ; cunoaşterea mai larg răspîndită a limbii, şederea repetată în ţara respectivă, în fine factorul politic impun treptat influenţa franceză, în timp ce literatura italiană, îndeosebi cea a romantismului contemporan paşoptismului, rămîne în umbră. Fenomenului de paralelism literar, pe care-l constatăm în raport cu Italia, i se

adaugă fenomenul influenței franceze directe, aceasta fiind determinată, și nu numai favorizată, de autoritatea politică pe care Franța o exercită în Europa ; în momentul în care trec la acțiunea directă a revoluțiilor naționale, pașoptiștii au nevoie de sprijinul Franței și ca atare i se adresează și în planul culturii ; Italia era un tovarăș de suferință, Franța un protector.

Nu avem încă un studiu coordonat și complet despre imaginea Italiei sau despre „soarta“ scriitorilor italieni în opera romanticilor români, dar cercetările parțiale realizate pînă acum[4] ne oferă o serie de date semnificative prin concluzia spre care ne conduc. Nu ne interesează prezența peisajului italian, ci aceea a faptelor de cultură ale Italiei în conștiința scriitorilor români ; înțelegem prin aceasta tocmai acțiunea modelatoare pe care o poate exercita, în condiții egale, exemplul unei alte culturi care anticipă lupta în care tu însuți ești pe cale de a te angaja.

„Călătoriile italiene“ ale lui Dinicu Golescu (1826) și I. Codru-Drăgușanu (1839—1842) sînt primul semn al rolului formativ pe care Italia l-a avut pentru generația respectivă ; scriitorul de spirit iluminist care este Golescu este impresionat de aspectele civilizației materiale întîlnite în teritoriul austriac al Italiei de nord, și nu bănuiește mișcarea de opoziție a tineretului carbonar. *Peregrinul transilvan* adaugă la aceasta sensibilitatea unui romantic ; îl impresionează mărețele amintiri ale trecutului și, avînd prezente originile latine ale poporului său, regăsește similitudini în destinele istorice ale celor două națiuni moderne.

Pentru Gheorghe Asachi, cei cîțiva ani de ședere la Roma sînt experiența decisivă în formația sa de scriitor ; în contact direct cu mărturiile civilizației antice, atestînd originea comună a italienilor și a românilor, el își

[4] Dăm mai jos bibliografia principală privind relațiile literare româno-italiene în romantism ; bibliografia referitoare la scriitorii români este prezentată ținînd seama de succesiunea cronologică a scriitorilor respectivi :

Cf. Alexandru Marcu, *Romanticii italieni și Românii*, București, Cultura Națională, 1924 ;

B. Munteanu, *La littérature comparée en Roumanie*, în „Revue de littérature comparée“, nr. 3, 1931 ;

Claudiu Isopescu, *Il poeta Giorgio Asachi e l'Italia*, Livorno, Giusti, 1930 ; Ramiro Ortiz, *Gheorghe Asachi e il petrarchismo romeno*, în *Varia Romanica*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1932 ; Eugen Lovinescu, *Gheorghe Asachi*, București, 1927 ; D. Caracostea, *Izvoarele lui Asachi*, București, 1928,

Carlo Tagliavini, *Un frammento di storia della lingua rumena nel secolo XIX, L'italianismo di Ion Heliade Rădulescu*, Roma, Anonima Romena Editoriale, 1926 ; D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Cartea Românească, 1935 ;

G. Călinescu, *Grigore M. Alexandrescu*, Editura pentru literatură, 1962 ; Alexandru Ciorănescu, *Grigore Alexandrescu traducător al lui Tasso*, în *Literatura comparată*, București, Casa Școalelor, 1944 ;

Alexandru Ciorănescu, *Vittorio Alfieri în teatrul românesc*, în *Literatura comparată*, București, Casa Școalelor, 1944 ;

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 180 ; Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini și Italia*, în „Studii de literatură universală“, 1956 ;

Alexandrina Mititelu, *Traduceri românești din Leopardi*, în „Studii italiene“, vol. III, 1936 ;

Aristia Benche, *Despre soarta lui Silvio Pellico în România*, în „Studii italiene“, vol. VI, 1939, p. 146.

formează conştiinţa naţională, iar frecventarea lumii aristocratice şi culte a Romei moderne îi descoperă opera lui Petrarca, a lui Tasso şi a lui Alfieri şi tot ea îi impune modelul versurilor lor, pe care va încerca să le imite în propriile sale compoziţii. Ne aflăm în anii călătoriei italiene a d-nei de Staël, şi întîlnim la Asachi multe din opiniile şi uimirile acesteia ; dar în rolul de mentor pe care şi-l asumă, interesul d-nei de Staël se îndreaptă, critic şi polemic, mai ales spre ceea ce în Italia i se pare a aparţine trecutului, în timp ce Asachi priveşte cu egală încîntare înfăţişările antice şi moderne ale Romei. Conştiinţa latinităţii româneşti, element component al romantismului, porneşte de data aceasta dintr-o experienţă de cultură completă ; ardelenii se sprijineau în pledoariile lor pentru latinitate pe argumente strict istorice şi filologice ; Asachi adaugă acestora cunoaşterea cu sensibilitate modernă a Romei, entuziasmul pentru artă, aventura de nobilă iubire pentru Bianca Milesi care, oricît ar fi de precise datele privitoare la viaţa ei, rămîne pentru noi o figură exemplară a clasicităţii romane, şi totodată o „doamnă" iubită în cuprinsul unui nou Dulce stil. În spiritul educator-iluminist al unor versuri ale lui Asachi, s-a putut recunoaşte, pe drept cuvînt, ecoul literaturii italiene din anii de călătorie ai tînărului, aşadar ecoul mişcării poetice anti-arcadice reprezentate de Parini, Alfieri şi Monti [5] ; dar generaţia poeţilor tineri, care se afirmă după plecarea lui Asachi, în revista „Conciliatorul", preia de la aceştia ideea finalităţii etice şi larg politice a poeziei ; prin Asachi, aşadar, ajunge la noi ecoul înnoirii culturii italiene o dată cu acea restaurare a conştiinţei morale, sau cu acea renaştere a omului, pe care o ilustrau versurile lui Parini şi ale lui Foscolo. În cazul limitat al lui Asachi, putem vorbi de influenţa poeticei iluministe sau anti-arcadice inaugurată de Parini ; în cazul scriitorilor paşoptişti, va fi vorba în primul rînd de paralelisme literare determinate de identitatea condiţiilor social-politice, la ele adăugîndu-se, ca element doar ilustrativ şi nu neapărat constitutiv, ecoul unei lecturi, directe sau nu, din scriitorii italieni ai trecutului, sau, în mică măsură, din cei contemporani. Dintre cele patru aspecte indicate de Van Tieghem drept puncte de vedere în studiul contactelor dintre două literaturi, se poate vorbi, în cazul lui Asachi, de influenţa directă a lui Petrarca, manifestată în imitarea lui, în timp ce influenţa lui Parini, Alfieri sau Monti se exercită indirect, prin atmosfera generală de restaurare a conţinutului etic al poeziei, în cadrul reacţiei anti-arcadice.

O dată cu Heliade, putem vorbi de al treilea aspect, acela al difuzării literaturii străine, şi implicit a celei italiene, în cadrul vastei acţiuni de cultură întreprinse de paşoptişti. Heliade traduce din marii poeţi ai trecutului, din Dante, Ariosto şi Tasso, dar în programul său de cultură el propune atenţiei şi opera contemporană a romanticilor ; este cazul teatrului de inspiraţie istorică a lui Monti, Manzoni, Foscolo şi Pellico ale căror opere figurează în Planul de traduceri, chiar dacă, ulterior, drama romantică românească va urma mai ales exemplul lui Shakespeare [6]. Heliade a fost în poezie un veleitar, şi operele cele mai greu de egalat ale literaturii italiene, cum este *Divina Comedie,* au avut un rol în orientarea creaţiei sale artistice. Dincolo de ac-

[5] Cf. D. Caracostea, *Izvoarele lui Asachi,* ed. cit., p. 31.
[6] Cf. Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri,* Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943.

țiunea întreprinsă pentru difuzarea culturii, sub imboldul idealurilor iluministe, întîlnim, la Heliade, ideea romantică a poeziei ca profeție, și proiectata grupare a operei sale în ciclurile de *Biblice* și *Evanghelice* mărturisește intenția unui poem de spirit dantesc, în sensul interpretărilor mistic-politice pe care *Divina Comedie* le dobîndește în Risorgimento [7]. Acest poem, Heliade nu l-a scris, dar valorificarea lui Dante în sensul pe care i-l atribuiau romanticii italieni era desigur efectul unui paralelism de atitudini, determinat de condiții și scopuri asemănătoare ale scriitorilor respectivi.

În succesiunea celor două generații, de la romantismul lui Asachi la romantismul revoluționar al lui Bălcescu, se produce o deplasare a atenției de la cultura italiană spre cea franceză. Este adevărat că, în planul luptei politice, legăturile cu Italia se întăresc, o dată cu dezvoltarea conspirațiilor și revoluțiilor mazziniene ; reactualizarea lui Alfieri în generația pașoptiștilor [8] exprimă mai puțin o legătură în planul culturii cît o opțiune politică, tratatul *Despre tiranie* al scriitorului putînd să fie, la fel cu tragediile închinate celor doi Brutus, o lectură utilă revoluționarilor din Principate. Tot în planul politic, și nu al poeziei, este legată de Italia cultura istorică a lui Bălcescu, pentru care Mazzini este „cel mai mare revoluționar al Europei".

Cazul lui Silvio Pellico este poate cel mai interesant pentru a cunoaște difuzarea literaturii italiene contemporane în țările române. În Programul de traduceri al lui Heliade, întocmit după sugestiile unor materiale similare franceze, figurează drama istorică *Francesca da Rimini,* operă scrisă în 1816 ; *Închisorile mele,* care, în 1831, îi aduce scriitorului celebritatea, va apărea în românește de-abia în 1878 ; prima traducere în volum a unei opere a lui Pellico se datorează Ermionei Asachi care publică, în 1843, *Despre îndatoririle bărbaților (Dei doveri degli uomini),* scrierea marcînd involuția ideologică a scriitorului, opțiunea sa pentru credința religioasă și renegarea idealurilor revoluționare. Pellico, autor al scrierilor romantic-militante, al dramelor istorice și al *Închisorilor,* pătrunde așadar la noi cel mai tîrziu, și atenția pe care i-o acordă, în jurul lui 1880, „Tribuna" din Sibiu, spre pildă [9], se explică prin comunitatea de luptă a Lombardiei și a Transilvaniei, căci Veneția devenise numai de puțini ani un oraș al Italiei, după ce cunoscuse timp de aproape un secol dependența de Imperiul habsburgic. Pentru cititorul român din Principate, Pellico este o figură mai puțin apropiată decît pentru cititorul ardelean, care, pînă în acești ani tîrzii, apropiați de sfîrșitul secolului, cunoaște, ca și scriitorul italian, opresiunea guvernării străine. Dacă avem în vedere așadar producția poetică a romantismului italian, constatăm difuzarea ei restrînsă și tîrzie ; în timp ce Dante, Petrarca, Ariosto și Tasso sînt scriitori traduși de Heliade și Asachi, citiți, fie și în franțuzește, de Bolintineanu [10], sau indicați ca izvoare

---

[7] Cf. G. Călinescu, *Heliade Rădulescu,* în *Istoria literaturii române,* vol. II, București, 1968, p. 283—284.

[8] Cf. Alexandru Ciorănescu, *Vittorio Alfieri în teatrul românesc,* în *Literatura comparată,* București, Casa Școalelor, 1944, p. 148—149.

[9] Cf. D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut,* București, 1968, p. 350.

[10] D. Bolintineanu, *Scrisoare din 22 aprilie 1865,* în *Documente și manuscrise literare,* vol. I, alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, București, 1967, p. 107.

ale propriei poezii de către Costache Stamati [11], scriitorii contemporani ai Italiei sînt incomparabil mai puţin familiari scriitorilor români. Pe Foscolo, Heliade îl aminteşte în Cursul de poezie doar ca pe unul dintre cercetătorii lui Dante ; Grigore Alexandrescu nu cunoaşte poemul *Mormintelor,* deşi sensul acestuia apare în propriile sale versuri, închinate mormintelor eteriştilor la Drăgăşani [12] ; iar Andrei Mureşanu îl aminteşte laolaltă cu alte nume ilustre, dar fără a dovedi o cunoaştere directă a lui, atunci cînd, vorbind despre rolul artei, preamăreşte pe poeţii ale căror versuri „au contribuit la recîştigarea libertăţii şi independenţei naţionale" [13]. Din Manzoni, Cezar Bolliac traduce în 1836, *Cinque Maggio,* poezia cea mai profund religioasă a scriitorului ; nu se poate vorbi despre o influenţă directă a *Logodnicilor* asupra nuvelei istorice româneşti, ci doar de procedee narative asemănătoare la Manzoni pe de o parte, la Negruzzi şi Odobescu pe de alta, şi care dovedesc încă odată existenţa paralelismelor literare în cuprinsul marilor curente literare şi implicit al romantismului european.

Prezenţa lui Leopardi, în sfîrşit, este la rîndul ei tîrzie şi cu totul fragmentară. Nu poate fi vorba nicidecum de o difuziune propriu-zisă a operei sale în cercurile paşoptiste. Canţone patriotică, *All'Italia,* care aparţine romantismului risorgimental, este tradusă pentru prima oară în 1874 [14] ; în schimb *Idilele* vor fi familiare romantismului tîrziu al lui Duiliu Zamfirescu.

Revenind aşadar la cele spuse anterior, putem afirma din nou prevalenţa contactelor politice cu Italia, faţă de contactele propriu-zis literare, şi popularitatea lui Garibaldi în rîndurile paşoptiştilor, întîi, apoi a patrioţilor ardeleni [15] este o dovadă în plus a acestei situaţii. Se înscrie aici cunoaşterea gîndirii lui Mazzini. Mesianismul lui Bălcescu [16] este de inspiraţie revoluţionară italiană, amintind ideile lui Mazzini despre lupta de eliberare a naţiunilor. Dar dacă, în ce priveşte informaţia istorică, paşoptiştii se adresează frecvent lui Cesare Cantù, în filozofia istoriei, ei ajung, prin intermediul lui Michelet, la Giambattista Vico, şi ecourile *Ştiinţei noi* se regăsesc în istoriografia de spirit romantic a lui B. P. Hasdeu [17]. Rămîne străină gînditorilor români opera lui Vincenzo Gioberti, a cărei problematică este legată de specificul istoriei Italiei, în lunga ei concurenţă cu Biserica, deşi, prin tonalitatea mesianică a mesajului ei, „primatul" Italiei în lume, ea constituie un fenomen paralel ideilor lui Băl-

[11] Cf. Maria Frunză, *Costache Stamati,* în *Istoria literaturii române,* vol. II, Bucureşti, 1968, p. 383.

[12] Cf. Silvian Iosifescu, *Grigore Alexandrescu,* în *Istoria literaturii române,* vol. II, ed. cit., p. 317.

[13] D. Păcurariu, *Andrei Mureşanu,* în *Istoria literaturii române,* vol. II, ed. cit., p. 568—569.

[14] Cf. Alexandrina Mititelu, *Traduceri româneşti din Leopardi,* ed. cit.

[15] Cf. D. Vatamaniuc, *op. cit.,* p. 43, 73, 99—100.

[16] Cf. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Bucureşti, 1941, p. 180, şi Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini şi Italia,* loc. cit.

[17] Pentru Vico în România, cf. E. Papu, *Vico în cultura românească,* în „Studii italiene", II, 1935, şi N. Façon, *La presenza di G. B. Vico nella cultura romena,* în „Forum Italicum", nr. 4/1968.

cescu despre rolul națiunilor în istorie. Cît privește filozofia, hegelianismul, care, în mediul napolitan anterior Unității, constituie un ferment revoluționar nu neglijabil, pătrunde în aceiași ani în gîndirea românească nu pe căi italiene, dar cu o finalitate ideologic-politică asemănătoare. Cu aceasta am atins însă un alt aspect al problemei, anume identitatea opțiunilor de cultură în condiții istorice asemănătoare; prezența lui Vico în gîndirea Risorgimentului, prin Vincenzo Cuoco, ca și în gîndirea lui Mazzini, Gioberti și Michelet, a lui Bălcescu și Hasdeu indică existența unei comunități de idei supranaționale în cuprinsul romantismului politic european; participînd la aceasta, cultura pașoptistă participă la un aspect caracteristic al culturii europene în anii revoluțiilor naționale și sociale.

„Alecsandri și Italia", temă de studii de loc neglijată[18], ne interesează aici în mod atent diferențiat; peisajul italian este o componentă a romantismului lui Alecsandri, și nu a romantismului românesc în general; *Buchetiera de la Florența* este o povestire convențională, în care străbat însă ecourile unor preocupări specifice ale intelectualilor români cu privire la capacitatea creatoare a propriului popor; în schimb, contactele personale ale lui Alecsandri cu oamenii politici care pregăteau unitatea Italiei reprezintă prezența cea mai vie a acesteia în cultura românească, într-o etapă corespunzătoare celei a Italiei anilor '60, anume în momentul domniei lui Cuza. Tipologic, Alecsandri era un Manzoni al culturii românești, căci asemenea acestuia, însoțise cu opera sa etapele succesive de înfăptuire a luptei naționale; dar pe scriitorul italian contemporan lui, Alecsandri nu-l menționează, și cunoștințele lui de limbă și literatură italiană sînt reduse și indirecte [19].

Locul Italiei în cultura lui Eminescu [20] ne îndreaptă spre Dante și Torquato Tasso, poeți de spirit romantic, pe care Risorgimentul îi reactualizează, pe cel dintîi ca profet al Italiei unite, pe celălalt ca poet urmărit de gelozia unui protector-tiran. Pentru Eminescu însă, ambii sînt în primul rînd poeți ai sensibilității romantice, și spiritul mesianic al versurilor politice dantești nu-i este familiar, deși revoltele din *Epigonii* amintesc, în vehemența lor, invectivele antipapale din *Paradis;* căci, tipologic cel puțin, Eminescu îmbină în scrisul său, ca și Dante, poezia și filozofia, nostalgia romantică și nerăbdarea acțiunii, zborul închipuirii poetice și mîniile profetului. În interpretarea lui Eminescu, critica românească, începînd cu Titu Maiorescu, a încercat o serie de apropieri cu Leopardi [21]; ele nu se bazează pe filiații directe, căci poetul italian îi rămîne în esență necunoscut lui Eminescu, și se justifică numai în cuprinsul aceluiași romantism activ, născut din dezamăgirea istorică următoare anilor revoluționari. Ca și în scrisul lui Leopardi, răsună în scrisul lui Eminescu mîniile dezamăgirii, proprii etapelor post-revoluționare, iar amintirea trecutului istoric, în Canțonele patriotice ale poetului italian, este echivalentă cu evocarea

---

18 Alexandru Marcu, *Vasile Alecsandri și Italia,* București, Cultura Națională, 1927.

19 *Ibidem,* p. 151—152.

20 Cf. G. Călinescu, *Cultura lui M. Eminescu,* în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", V, 1—2, 1956, p. 291.

21 Cf. T Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui,* în *Critice,* vol. II, București, Socec, 1892. Cf. și Nicanor Rusu, *Coincidențe,* în „Însemnări ieșene", 1 oct. 1939.

bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea* lui Eminescu. Dincolo de aceste posibile apropieri, s-au putut indica unele deosebiri între cei doi poeţi, „frenezia de viaţă cosmică“ [22] sau rolul consolator al naturii în poezia lui Eminescu [23], rămînînd totuşi dominantă apropierea dintre ei ; şi ea constă, în esenţă, în „semnificaţia critică şi polemică“ a pesimismului lor [24] în momentul istoric arătat. Este vorba aşadar, şi în cazul lui Eminescu-Leopardi, de paralelisme, şi nu de influenţe ; ele sînt însă deosebit de interesante întrucît manifestă existenţa unor procese de cultură independente şi concordante în momente istorice similare.

În această a doua ipostază a romantismului românesc, post-paşoptist, putem indica, în fine, o altă concordanţă, aceea care îl apropie de „al treilea romantism“ italian, aşa-numita „boemă milaneză“ *(la scapigliatura)* din anii imediat următori lui 1860, anul Unităţii naţionale a Italiei [25]. După comunitatea originilor latine, întîlnită la începuturile romantismului românesc, o altă comunitate, aceea a dezvoltării istorice moderne, apropie din nou cele două literaturi. Nu este vorba nici acum de filiaţii directe, căci poezia *„scapigliata“* nu are ecouri în România, ci de condiţii care generează fapte de cultură echivalente ; iată de ce i-am apropia pe unii simbolişti, G. Bacovia, spre pildă, mai curînd de un *„scapigliat“*, un „boem“ ca Emilio Praga, decît de Baudelaire, după cum la Alexandru Macedonski, rebel şi anticonformist în invectivele sale antimonarhice, se întîlnesc concordanţe tipologice numeroase cu Igino Ugo Tarchetti. Dacă se poate vorbi de prelungirea romantismului românesc pînă în opera lui Nicolae Iorga, acestui fapt se datorează, desigur, şi difuziunea de care s-a bucurat, datorită lui, poezia lui Giosuè Carducci, ultimul poet al Risorgimentului ; concordanţele sînt şi de data aceasta de ordin istoric-tipologic, şi ele au determinat opera de traducere a poetului italian de către istoricul român. O ultimă concordanţă, în fine, se înscrie în generaţia lui Vlahuţă, cu care romantismul dobîndeşte o finalitate pronunţat social-umanitară ; traducînd poezia Adei Negri, poetul semănătorist îşi marca opţiunea pentru o operă apropiată de a sa proprie ; poezia sentimental-socialistă a Adei Negri era, ca şi semănătorismul, o manifestare tîrzie a romantismului retoric-militant, nu străin de spiritul de caritate al lui Manzoni, după cum amintea de paşoptism, Vlahuţă.

În concurenţa dintre Italia şi Franţa, în raporturile lor cu cultura românească, aceasta din urmă s-a impus faţă de cealaltă ; traducerile, adaptările şi imitaţiile din literatura franceză întrec ca număr fenomenele similare raportate la literatura italiană. Cu cît înaintăm în timp, opţiunea pentru Franţa, în dauna Italiei, manifestă însă nu acea consonanţă de necesităţi şi de idealuri care singură poate fi cu adevărat fecundă în progresul unei culturi, ci mai

[22] Cf. G. Călinescu, *Izvoarele filozofiei teoretice a lui M. Eminescu,* în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor“, V, 3—4, 1956.

[23] Cf. Tudor Vianu, *Pesimism şi natură,* în *Studii de literatură română,* Bucureşti, 1965.

[24] N. Tertulian, *Semnificaţia critică şi polemică a pesimismului eminescian,* în *Studii eminesciene,* Bucureşti, 1965.

[25] Pentru caracterele acestui romantism românesc, cf. Paul Cornea, *Lirica post-paşoptistă şi Eminescu,* în *De la Alexandrescu la Eminescu,* Bucureşti, 1966.

mult o veleitate de idealuri încă nu necesare, a căror urmărire este mai mult un joc al inteligenţei decît o exigenţă organic resimţită. Vrem să spunem, cu aceasta, că prezenţa culturii italiene încetează de a mai fi activă în cultura românească în momentul cînd aceasta se consideră suficient de matură pentru a putea aborda problemele culturilor europene de veche tradiţie, ale culturii franceze în speţă ; dar procesul de „desprovincializare", prezent în ambele culturi, le îndepărtează una de alta şi le îndreaptă, pe una şi pe cealaltă, în mod egal, spre Franţa ; dereglările în ritmul normal de dezvoltare sînt prezente, ca urmare a acestui fapt, în ambele culturi, şi, în timp ce Franţa parcurge organic şi necesar, timp de aproape cinci decenii, toate etapele care duc de la romantism la ultimul simbolism, atît Italia cît şi România se grăbesc să „ardă etapele" şi fără a-şi consolida arta romanului realist, trec prea repede la experienţele poetice cele mai noi. În această grabă a modernităţii, Italia, frînată de o tradiţie clasică mai rezistentă, înregistrează eşecuri mai numeroase, în timp ce lipsa unei tradiţii de cultură naţională permite dimpotrivă scriitorului român experienţe mai greu de înfăptuit în cuprinsul tradiţiei italiene.

Consonanţa de idei şi acţiune dintre Risorgiment şi epoca paşoptistă a constituit aşadar momentul cel mai favorabil prezenţei Italiei în cultura românească, iar romantismul românesc se înscrie, prin aceasta, drept epoca noastră de cultură cea mai apropiată de Italia. Înainte de romantism, Italia rămînea pentru noi străină şi inaccesibilă prin prestigiul tradiţiilor ei clasice ; după romantism, graba amîndurora de a se compara cu Franţa le îndepărtează din nou una de alta, şi implicit le înstrăinează de legea lor de dezvoltare ; perioada romantismului este deci singura în care Italia şi România coincid în structura culturii lor, chiar dacă, după cum am văzut, ele ne oferă o materie redusă pentru stabilirea de izvoare în spiritul comparatismului tradiţional.

LA PART DE L'ITALIE DANS LE ROMANTISME ROUMAIN

Résumé

Le rapport que l'on peut établir entre les deux romantismes, de l'Italie et des Pays roumains, est celui des parallélismes littéraires plutôt que celui des influences. La conformité des conditions politiques et sociales détermine la conformité des courants littéraires, et le romantisme roumain, comme celui de l'Italie, est strictement déterminé par le moment historique équivalent, la lutte pour l'indépendance et l'unité nationales. Pour les écrivains roumains de la première moitié du siècle, l'Italie n'est point la terre d'évasion des romantiques, mais bien plus la patrie latine longuement recherchée ; on admire donc ses écrivains les plus fameux, l'Arioste et le Tasse plus que les auteurs contemporains, et les traductions de Manzoni et de Leopardi, attestant la diffusion de

leurs oeuvres, n'occupent point une place de premier ordre dans la totalité du phénomène respectif ; par contre, les écrivains de marque du romantisme roumain appartiennent à une même famille d'esprits que les écrivains italiens, et Nicolae Bălcescu rappelle par son message la pensée de Mazzini. Dans l'évolution du phénomène littéraire par rapport aux conditions extérieures, il y a également un parallélisme : la „bohème" milanaise *(la scapigliatura)* se retrouve dans la génération des poètes post-romantiques qui, en Roumanie, de même qu'en Italie, se trouvent blessés et déçus dans leur idéal. L'étude des influences directes ayant agi sur le romantisme roumain est plus fructueuse dans le domaine français ; mais il s'agit là d'une oeuvre de culture et bien moins d'une nécessité, partant d'une équivalence d'esprits.

Le romantisme fut le moment des rapprochements les plus authentiques entre les deux cultures, italienne et roumaine.

Considérés au point de vue des principes qui règlent le rapport entre les diverses littératures, comparées entre elles, les rapprochements qui existent entre le romantisme roumain et le romantisme italien marquent le phénomène du parallélisme et non point de l'imitation.

LA PARTE DELL'ITALIA NEL ROMANTICISMO ROMENO

Riassunto

Nella formazione del Romanticismo romeno, l'Italia ha la sua parte per la conformità delle condizioni, politiche e sociali, causa dei fenomeni paralleli nella storia letteraria di due popoli.

Nella sua struttura, il romanticismo romeno, che constituisce lo stadio iniziale della nostra letteratura moderna, presenta infantti aspetti paralleli a quelli del romanticismo italiano, e la famosa polemica segnò per l'Italia ugualmente l'inizio della sua letteratura moderna. Per l'Italia e per la Romania, il romanticismo è frutto di un momento storico uguale, il Risorgimento nazionale, fatto per cui nella genesi del romanticismo romeno, gli influssi italiani diretti sono pochi, mentre sono frequenti i parallelismi tanto nei fenomeni quanto nella personalità dei maggiori scrittori.

Al romanticismo occidentale, l'Italia offre i suoi temi più caratteristici ; per il suo paesaggio e la sua umanità, essa è la patria di elezione dell'eroe romantico. Per gli scrittori del nostro primo Ottocento, essa è soprattutto la culla della romanità, e come tale essa agisce nella formazione della conscienza nazionale. In Gheorghe Asachi, l'influsso italiano diretto è quello del Petrarca, mentre Roma, col suo passato, pervade ogni sua pagina, simbolo delle origini comuni dei due popoli. La presenza dell'Italia negli scrittori del Risorgimento romeno è quindi d'ordine politico e nazionale più che di ordine letterario ; la scoperta dell'Italia e, per la generazione di Ion Heliade Rădulescu, quella dei suoi grandi

scrittori del passato, da Dante al Tasso, mentre i romantici, dal Pellico al Leopardi e al Manzoni, non richiamano ancora l'attenzione dei nostri intellettuali. La diffusione più larga della cultura francese fa sì che in alcuni casi essa serva di tramite alla conoscenza dell'Italia, e Vico sarà noto ai nostri storici per mezzo di Michelet. Nella sua tipologia, quindi, il romanticismo romeno come quello italiano, si rivolge al passato per edificare il presente e le sue scelte, di idee e di ideali, sono perciò consimili. Nel concetto messianico della storia come missione nazionale, Nicolae Bălcescu si richiama per noi a Mazzini; nella loro azione complessa, di cultura e di politica, Mihail Kogălniceanu ci fa pensare al De Sanctis, e Vasile Alecsandri è un Manzoni della nostra cultura al momento delle sue grandi conquiste nazionali. Nella sua evoluzione infine, il romanticismo romeno come quello italiano registra, all'indomani delle rivoluzioni, le delusioni degli ideali dimenticati o traditi, e tutta une generazione, quella dei postromantici, è simile alla scapigliatura milanese, tanto le condizioni sono parallele nei due Stati di recente formazione nationale. Gli influssi francesi diretti nella cultura romantica romena sono più frequenti ma non ugualmente necessari; la Francia sostiene l'azione politica per l'unificazione dei due Principati romeni, e la sua cultura è un modello che si vuol imitare; una uguale volontà di diventar pari alla letteratura più moderna dell'Europa induce i letterati italiani, come quelli romeni, a rivolgerai alla Francia, e nel fare ciò spesso si devono bruciare le tappe e rinnegare le tradizioni. In questo processo di aggiornamento della cultura, che avviene, in Italia e in Romania, nel periodo postromantico, l'esistenza di quel módello comune, che è la Francia, viene a confermare la conformità delle condizioni iniziali; l'Italia e la Romania convergono ormai, ciascuna per parte sua, verso la cultura francese, cultura europea per eccellenza; uguali fra di esse al momento del Risorgimento nazionale, conformi l'una all'altra per gli scrittori che animano la loro lotta nazionale, la culture romena e quella italiana ebbero nel Romanticismo il momento delle loro maggiori conformità; considerato nell'ambito degli schemi comparatisti, il relativo fenomeno dimostra infatti parallelismi e non influssi; equivalenze di struttura e non opere di imitazione.

Unele aspecte ale culturii românești în Italia epocii romantice

ION PĂTRAȘCU

Credincioasă școlii latiniste,[1] epoca romantismului nostru a dat o mare dezvoltare ideii de latinitate, care a fost unul din elementele de bază ale Unirii Principatelor. În numele acestei ilustre tradiții latine s-au desfășurat nenumăratele lupte filologice, care au asigurat, în această perioadă, reîntoarcerea limbii noastre la moștenirea latină. În acest cadru s-a desfășurat activitatea atît de interesantă — cu toate exagerările sale — a școlii italianiste, condusă de I. H. Rădulescu (care s-a dovedit, de altfel, și un bun cunoscător al culturii italiene,[2] mai ales prin traducerile sale din Dante, Ariosto și Tasso, fiind tradus, la rîndul său, în italiană de către Marc' Antonio Canini.)[3]

Dintre italienii vremii, care și-au manifestat interesul pentru cultura românească, amintim, pentru început, pe G. V. Ruscalla și, mai ales, pe Carlo Cattaneo, cercetător sîrguincios al paralelismului dintre italiană și română.[4]

Poliglotul Giuseppe Mezzofanti a ținut, în 1815, la Accademia dell'Istituto di Bologna un *Discorso sulla lingua valacca,* ajungînd la concluzia că *„il latino campeggia e risalta in ogni parte, e nella stessa struttura della lingua... Non vi è pensiero, non vi è concetto, non imagine che non sia pienamente espressa, e senza violenza, ma in una maniera naturale e spontanea, che mirabilmente si conforma all'originale bellezza e levasi al sublime."*[5]

În același fel va trebui să ne amintim și de Giacomo Leopardi, care, în vastul său repertoriu *Lo Zibaldone,* a găsit ocazia să transcrie, în 1821, și cîteva idei despre limba română, care, *„derivato pure della latina e che, per*

---

[1] Cf. Mario Ruffini, *La scuola latinista romena,* Roma, 1941, sau Ion Gheție, *Opera lingvistică a lui I. Budai-Deleanu,* Ed. Academiei, 1966, p. 46—48 ș.a.

[2] Cf., de exemplu, Vladimir Streinu, *Versificația modernă,* E.P.L., 1966, p. 115.

[3] M. A. Canini, *Il libro dell'amore,* vol. I, Venezia, 1885.

[4] În lucrări ca: *Dell'insurezione di Milano nel 1848 e della successiva guerra,* Bruxelles, 1849, sau *Archivio triennale delle cose d'Italia,* 1855.

[5] Citat de Gh. Brătianu, în *L'Italia e la Romania nella realizazzione della loro unità nazionale,* București, 1940, p. 23: „latina se află la largul ei și răsare în toate părțile, și chiar în structura însăși a limbii... Nu este gînd, nu este concept sau imagine, care să nu fie deplin exprimată, și fără sforțare, ci într-o manieră naturală și spontană, care se conformează minunat cu frumusețea originală și se înalță pînă la sublim".

essersi mantenuto sempre rozzo, è propriissimo a darci grandi notizie dell'antico volgare latino." [6]

Interesul lui Leopardi pentru limba noastră este foarte semnificativ, fiindcă dovedeşte generalizarea preocupărilor italienilor din vremea romantismului, în jurul anului 1825 şi după această dată, pentru poporul şi limba română. Aproape că nu apărea periodic, publicaţie sau manual, în Italia, care să nu se fi ocupat de astfel de probleme. [7] Limitîndu-ne şi de data aceasta să dăm numai cîteva exemple, vom aminti, din această categorie de publicaţii: *Antologia* florentinului Vieusseux, *Istoria universală* a abatelui Lodovico Menin, în care trebuie relevat un lung capitol închinat românilor, sau cele 103 volume din *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica,* întocmit în 1830 de către Gaetano Moroni. Interesantă pentru noi este şi colecţia revistei „Minerva" de la Roma, care, în epoca romantismului tîrziu, tratează uneori probleme româneşti de istorie şi cultură. Este suficient să dăm ca exemplu articolul lui Federico Garlanda, *Un piccolo popolo ignorato, i valacchi della Moravia,* [8] în care autorul, citînd şi pe J. Pommerol, dă preţioase indicaţii istoriografiei româneşti, care nu a semnalat încă studiul respectiv (într-o problemă atît de săracă în informaţii.)

Desigur însă că nici călătoriile italienilor în Principate nu încetează în această perioadă romantică, plină de chemările necunoscutului. Astfel — pentru a da numai cîteva cazuri — abatele Domenico Zanelli întocmeşte un *Diario,* care poate servi şi astăzi ca un document valoros asupra stărilor de lucruri din ţara noastră, în jurul anului 1840. Tot astfel, trebuie amintită şi activitatea comercială, dar şi de observare a evenimentelor politice de la noi, a consulilor Sardiniei în Principate. Numele lui Jean de Margotti, proconsul la Iaşi între 1827 şi 1832, ca şi ale lui Filippo Trucchi, Bartolomeo Geymet, Stefano Barzolese sau Giacomo Carpenetti, consuli la Galaţi, ori ale lui G. B. Pedemonte, la Brăila, şi Anibale Strambio, la Bucureşti, toţi din epoca ce ne interesează, vor rămîne totdeauna foarte importante pentru cercetătorii evenimentelor pre şi postrevoluţionare.

Pe lîngă activitatea consulilor, cu misiuni oficiale, tot atît de importantă este şi aceea a profesorilor italieni veniţi în Principate, între care străluceşte figura lui Orazio Spinazzola, exilat din patrie din pricina participării lui la mişcarea revoluţionară de la 1848. [9]

În acelaşi fel, veneţianul Marc'Antonio Canini — menţionat mai sus —, agentul lui Mazzini în Orient, care a petrecut mai mulţi ani în ţara noastră, luînd parte activă la evenimentele Unirii Principatelor şi care a publicat, mai tîrziu, o vastă antologie a liricii universale, poate fi considerat unul dintre

[6] Citat de: Ion Pătraşcu, în *Schiţă despre gramatica italiană,* Craiova, 1946, p. 3 şi de Mariano Baffi, în *Leopardi philologue et la langue roumaine,* în *X-ème Congrès international des linguistes, Résumés des communications,* Bucureşti, 1967, p. 20: „derivată chiar din latină şi care, datorită faptului că s-a menţinut mereu necizelată, este foarte proprie să ne dea însemnate ştiri despre vechea latină vulgară".

[7] Cf. şi C. N. Negoiţă, *Leopardi,* în „Contemporanul", nr. 23, 9 VI 1967.

[8] În „Minerva", Roma X/27 maggio, vol. XIX, nr. 24, p. 560.

[9] Cf. Or. Spinazzola, *Lezioni di letteratura italiana,* Bucureşti, 1871, p. 3.

bunii prieteni ai culturii noastre peste hotare, înscriindu-se şi printre primii traducători ai lui Eminescu şi I. H. Rădulescu [10].

În jurul anului 1860, şi apoi mai departe, pînă la sfîrşitul secolului, s-a creat în Italia o adevărată mişcare de simpatie pentru poporul nostru. Fac parte dintre simpatizanţii noştri italieni : Angelo de Gubernatis, Tullo Massarani, Carlo Tenca, Gabriele Rosa, Cesare Correnti, Luigi Cazzavilan, Bruto Amante ş.a.

Despre Bruto Amante este necesar să remarcăm un fapt deosebit de semnificativ pentru conţinutul său romantic. Italia a făcut, cu mulţi ani în urmă, un dar oraşului Constanţa, prin sculptorul Ettore Ferrari, care a executat statuia nemuritorului poet Ovidiu. În spiritul latinităţii comune şi din dragoste pentru cultură, pe vremea cînd Ettore Ferrari lucra la statuia lui Ovidiu, un alt italian, profesorul Bruto Amante, căuta şi el în Dobrogea urmele exilatului de la Tomis. [11] Fapt cert este că, la 6 septembrie 1884, profesorul italian pleca în România, nu fără un oarecare rol oficial, căci ministrul Instrucţiunii Publice al Italiei, Coppino, în înţelegere cu ministrul nostru Gh. Chiţu, a fost de acord să sprijine aceste cercetări.

Rezultatul lor a fost publicat, pentru prima oară, la întoarcerea în Italia, în revista „La Nuova Antologia" [12]. Acelaşi articol a apărut şi în extras. [13] Peste patru ani, Bruto Amante a dat binecunoscuta sa carte *La Romania*, [14] închinată tatălui său. Cu prilejul cercetărilor făcute la Constanţa, Bruto Amante cunoaşte mai multe personalităţi din ţara noastră, cu care stabileşte o strînsă prietenie şi colaborare ştiinţifică. [15] Lucrările lui Bruto Amante au contribuit din plin la cunoaşterea ţării şi poporului nostru în Italia în epoca romantismului.

În perioada de care ne ocupăm, marele nostru scriitor revoluţionar N. Bălcescu a murit la Palermo, unind astfel, prin jertfa lui, cele două naţiuni surori în lupta lor pentru eliberare. În acelaşi fel, trebuie citată şi apariţia misterioasă în părţile noastre a mazzinianului Felice Orsini, în 1854. După cum lupta lui N. Bălcescu a avut răsunet în Italia, tot astfel şi activitatea revoluţionară — tipic romantică — a lui Felice Orsini a avut un deosebit ecou în ţara noastră. Memoriile sale, publicate apoi în Italia, au fost traduse în româneşte de Gr. Serrurie în 1861.

Completînd aspectele politice ale vremii, literatura italiană a celui de „al doilea romantism", prin Aleardo Aleardi şi Giovanni Prati, spre exemplu, găseşte în istoria poporului român motive de inspiraţie. Iată — spre edificare

---

[10] Cf. şi N. Iorga, *Un pensatore politico italiano all'epoca del Risorgimento : Marco Antonio Canini*, Bucureşti, 1938.

[11] Bruto Amante întemeiase la Roma revista „Confederazione latina", organ de cunoaştere al tuturor popoarelor neolatine, iar tatăl său, Enrico Amante, în *Nuova carta d'Europa in relazione colle razze latine*, Torino, 1867, a relevat, şi el, importanţa ţării noastre pentru celelalte naţiuni latine.

[12] Bruto Amante, *Una visita a Kustendiè*, în „La Nuova Antologia", Roma, XIX/1 dicembre 1884, vol. XLVIII, p. 430.

[13] Idem, *Una visita a Kustendiè*, f. l. şi a., E. Botta, 30 p.

[14] Idem, *La Romania*, Roma, Bruto Amante, 1888.

[15] Se va vedea : Ion Pătraşcu, *Profesorul Bruto Amante pe urmele exilatului de la Tomis*, în *Studii de literatură universală*, Bucureşti, vol. XII, 1968, p. 219—223.

— cîteva versuri ale lui Aleardo Aleardi : *„Ma chi sei tu, gli chiesi, / Che così onesto lacrimando parli ? / Ei mi rispose : Piccioletta storia, / O Poeta, è la mia. Io son rumeno/ Della tua stirpe. Da latina gente."* /[16]

Este însă momentul să precizăm că paralelismul de idei şi sentimente merge, şi la noi, pînă la identitate cu părerile şi sentimentele italienilor pentru români. Acum ia naştere la noi o întreagă literatură închinată mişcărilor din Italia şi conducătorilor lor, ilustrînd, în acelaşi timp, toate evenimentele ce s-au desfăşurat acolo şi îndemnînd pe români să le urmeze, spre binele lor înşişi. Această literatură, care se creează la noi şi care va persista multă vreme după revoluţie, de-a lungul întregului romantism, se bazează, fără îndoială, şi pe raporturile culturale ce se stabiliseră între noi şi Italia, încă demult, dar ea este desigur înlesnită şi de prieteniile personale între scriitorii noştri şi cei italieni, întîmplător întîlniţi în exilul ce-i purta, fără voia lor, pe meleaguri străine. Este — de exemplu — cazul prieteniei dintre Ion Ghica şi poetul italian Giuseppe Regaldi, pe care l-a întîlnit la Constantinopol în 1850, şi care apoi, în Italia, îşi va aminti adesea de prietenul român şi de ţara sa. [17]

În proză, dincolo de nenumăratele articole care relatau evenimentele politico-sociale din Italia romantică şi revoluţionară, pe care le publicau, cu un deosebit interes, ziarele şi revistele vremii din Muntenia, Moldova şi Transilvania, este demnă de amintit — pentru serviciul adus cauzei revoluţionare româneşti — traducerea lucrării lui Silvio Pellico, *I doveri degli uomini*, pe care o publică, sub titlul *Despre îndatoririle oamenilor*, „cu voea ţenzurei", Ermiona Asaki.

Poezia inspirată de realitatea italiană, socială şi politică, este însă mult mai bogată în epoca ce ne interesează.

Începînd, să zicem, cu Iancu Văcărescu, vom aminti versurile inspirate de starea nefericită a italienilor din timpurile premergătoare revoluţiei de la 1848, publicate în „Propăşirea" la 1844. În aceeaşi tonalitate scriu şi C. D. Aricescu, A. Naum, sau italianul — prin naştere — Hermann Rheinstein, mai tîrziu Rănişteanu. [18]

Patriotismul poeţilor noştri revoluţionari şi unionişti schimbă în curînd sensul poeziilor de inspiraţie romantic-italiană, întrucît Italia devenise acum pentru ei exemplul unei acţiuni energice spre realizarea unui ţel atît de sfînt ca cel pe care şi-l propuneau în ţara lor. Este vremea, tocmai, în care italienii — aşa cum s-a arătat — se entuziasmau de exemplul fraţilor români !

Momentul comun la care ne referim are rezonanţe poetice ca cele de mai jos (din poezia lui Alecsandri, *Presimţire*) :

„...A Italiei libertate
Va-nsufla o nouă viaţă
Legioanelor uitate
De la Dunărea măreaţă."

[16] Aleardo Aleardi, *I sette soldati*, citat de Gh. Brătianu, în *op. cit.*, p. 29 : „Dar cine eşti tu, îl întrebai, / Care lăcrimînd vorbeşti aşa de cinstit ? / El îmi răspunse : Micuţa poveste / O Poete, este a mea. Eu sînt român / Din neamul tău. Din ginta latină." /

[17] Cf. şi N. Georgescu-Tistu, *Poetul Giuseppe Regaldi în legătură cu românii*, în *Studii italiene*, V/1939, p. 86—101.

[18] Amintit şi de Bruto Amante, în *La Romania*, ed. cit., p. 35.

I. C. Fundescu, în poezia *La Italia,* pornind de la patriotismul italienilor, se vădeşte romantic umanitarist :

„O, dacă orice suflet ar şti ce-i libertatea,
N-ar mai fi în lume decît fraternitatea,
Dreptatea şi amorul ce Crist lumii-a prezis."

G. Sion aminteşte concetăţenilor săi, în poezia *Principatele Unite,* figura eroului italian Garibaldi, iar C. D. Aricescu, în oda *La Garibaldi,* închinată aceluiaşi erou, îşi exprimă toată admiraţia, socotindu-l „oştean democrat". G. Creţeanu a scris, şi el, o odă *La Italia,* ţară pe care :

„În zadar sperau tiranii s-o sugrume cu-a lor ghiară."

În sfîrşit, Al. Depărăţeanu, care se pare că a fost şi în Italia, în vremea luptelor ei pentru unitate, salută cu bucurie ziua judecăţii asupritorilor acestei ţări, gîndindu-se, desigur, şi la zilele mai bune ce vor trebui să vină pentru propria sa ţară.

Este cazul să întregim însă imaginea raporturilor culturale româno-italiene prin evidenţierea şi a altor figuri şi fapte de cultură, care au contribuit la formarea unui orizont primordial [19] romantic comun.

Este vorba, de exemplu, şi despre Michele Corradini, poet italian care a trăit în Moldova, participînd la revoluţia din 1848. Unele cercetări întreprinse de către V. Alecsandri în 1878 la Florenţa, pentru aflarea manuscriselor poetului Corradini, au rămas fără rezultat. În puţinele poezii cunoscute, poetul cîntă patria sa iubită, Moldova, şi pe cealaltă patrie mai îndepărtată, dar tot atît de iubită, Italia.

Considerăm că nu s-ar putea încheia această succintă trecere în revistă a modului cum s-a oglindit cultura românească în Italia epocii romantice, fără a reaminti şi alte fapte — bine cunoscute, de altfel, — care au contribuit la cunoaşterea noastră în această ţară. Astfel, drumeţia lui Alecsandri în Italia a lăsat, desigur, urme nepieritoare în opera poetului, dar şi atîtea aprecieri, în sufletul italienilor vremii, pentru ţara şi poporul nostru.

Dintre luptătorii români pentru libertate socială nu poate lipsi numele lui Simeon Bărnuţiu, care s-a inspirat adesea, în lupta sa, din ideile curente în Italia anului 1850, pe cînd el se făcea cunoscut acolo ca student în drept la Pavia. În acelaşi fel, Gh. Bariţiu semna mai multe articole în „Gazeta Transilvaniei" despre legăturile noastre cu Italia, în 1867.

Printre cei ce au cunoscut Italia în epoca romantică trebuie să notăm şi pe Ion Maiorescu, care în 1857 cercetează pe românii istrieni la Trieste, Pisino, Valdarsa, Susnievizza şi apoi la Fiume, unde cunoaşte — potrivit lucrării sale *Itinerar în Istria,* publicată de Titu Maiorescu în 1874 — pe Kovaci, Micetici, Franceschi sau dr. Cubich. Cu aceşti români istrieni, slavi, italieni sau austriaci, Ion Maiorescu a discutat diferite probleme referitoare la graiurile lor, dar, desigur, şi numeroase chestiuni în legătură cu situaţia politică a Italiei, pe care o cunoştea şi dintr-o altă călătorie, mai veche, de la 1848, cînd a vizitat pe G. Magheru, la „cartierul său general" din Trieste. [20]

---

[19] Ca să folosim expresia lui Dragoş Vrînceanu, din *Literatura română în perspectiva italiană,* în „Contemporanul", nr. 33, 19 august 1966, p. 2.

[20] N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *Ion Maiorescu,* Bucureşti, Göbel, 1912, 554 p.

Pentru a încheia, putem afirma, deci, că, în timpul Risorgimentului italian — care coincide în literatură cu romantismul — s-a produs un proces complex de contacte politice, morale şi culturale româno-italiene, care au făcut posibilă o prezenţă activă a problemelor româneşti în Italia şi a celor italiene în România. S-a stabilit atunci o formă trainică de interese istorice şi de nemărginită simpatie şi fraternitate, grefată pe vechile tradiţii, care se integrează într-o largă zonă de influenţă a culturii italiene în Europa sud-orientală, fiind accentuate — în cazul nostru — de originea comună şi de asemănarea celor două limbi, factori ce susţin dezvoltarea lor şi în viitor.

CERTAINS ASPECTS DE LA CULTURE ROUMAINE EN ITALIE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Résumé

L'article met en évidence la modalité dont des faits et des personnalités roumaines ont constitué un sujet d'inspiration pour les romantiques italiens, qui se soumettaient ainsi aux exigences et au goût de l'époque pour le passéisme et l'exotisme historique et géographique.

L'auteur examine les reflets de la culture roumaine dans les oeuvres et l'activité d'un nombre d'écrivains italiens révolutionnaires, appartenant à la période romantique du Risorgimento ; parmi ceux-ci l'article cite principalement les suivants : G. V. Ruscalla, Carlo Cattaneo, Giuseppe Mezzofanti, Leopardi, Vieusseux, Lod. Menin, Gaetano Moroni, F. Garlanda, Domenico Zanelli, Orazio Spinazzola, M. A. Canini, Angelo de Gubernatis, Tullo Massarani, Carlo Tenca, Gabriele Rosa, Cesare Correnti, Ettore Ferrari, Aleardo Aleardi, G. Regaldi, Michele Corradini, Felice Orsini, Bruto Amante etc.

L'article finit par conclure que dans la période du romantisme a eu lieu un processus complexe de contacts d'ordre politique, moral et culturel italo-roumains, ce qui a rendu possible la présence active des problèmes roumains en Italie et des problèmes italiens en Roumanie.

ALCUNI ASPETTI DELLA CULTURA ROMENA NELL'ITALIA DELL'EPOCA ROMANTICA

Riassunto

L'articolo mette in rilievo del modo in cui i fatti e le personalità rumene hanno costituito un argomento d'ispirazione per i romantici italiani, i qualli

si sottomettevano, così, alle esigenze e al gusto del tempo per il passeismo e per l'esotismo storico e geografico.

L'autore esamina i riflessi rumeni nelle opere e nell'attividà di un grande numero di scrittori rivoluzionari italiani del periodo romantico del Risorgimento. Sono citati, in questo senso : G. V. Ruscalla, Carlo Cattaneo, Giuseppe Mezzofanti, Leopardi, Vieusseux, Lod. Menin, Gaetano Moroni, F. Garlanda, Domenico Zanelli, Orazio Spinazzola, M. A. Canini, Angelo de Gubernatis, Tullo Massarani, Carlo Tenca, Gabriele Rosa, Cesare Correnti, Ettore Ferrari, Aleardo Aleardi, G. Regaldi, Michele Corradini, Felice Orsini, Bruto Amante e.a.

L'articolo si chiude con l'osservazione che, nell'epoca del romanticismo, si è prodotto un processo complesso di contatti politici, morali e culturali italo-romeni, i quali hanno fatto possibile una presenza attiva dei problemi romeni in Italia e di quegli italiani in Romania.

Romantismul rus și romantismul românesc

Paralelisme și consonanțe

TAMARA GANE

Frecventele referiri care circulă în istoriografia literară contemporană, precum și numeroase studii mai ample, unele cu caracter monografic, privind relațiile literare româno-ruse (lucrări publicate în ultimele două decenii la noi și în U.R.S.S. [1]) conțin un prețios material informativ, și tocmai datorită bogatei documentații de care dispun, importanța și utilitatea lor nu pot fi subestimate.

Ele oferă o temeinică bază de plecare pentru exegeze cu caracter comparatist mai complex și mai selectiv, care să depășească etapa factologiei propriu-zise, aplecarea accentuată spre descriptivism de nuanță ilustrativă (nu avem cîtuși de puțin intenția de a nega prin această remarcă necesitatea descrierii minuțioase a operelor și faptelor de literatură, cu condiția să nu fie un scop în sine), precum și o anume tendință de a limita studiul relațiilor literare la depistarea și demonstrarea unei influențe directe, a împrumuturilor și imitațiilor de maximă certitudine.

De multe ori, amploarea materialului documentar, fără criterii riguros selective îl domină pe cercetător într-o asemenea măsură încît nu se poate desprinde cu claritate concepția fundamentală a lucrării, care, situîndu-se pe orbita influențelor și analogiilor formale, scapă din vedere esența însăși a fenomenului ce se impune a fi considerat într-un context comparatist mai larg, de natură să delimiteze factorii determinanți, precum : climatul spiritual-social specific epocii, liniile directoare principale ale literaturii în momentul respectiv cu tot complexul de implicații și aderențe la anumite școli, orientări sau curente literare. Lipsa unei fundamentări teoretice care să se sprijine pe considerații de ordin estetic, pe doctrine literare și pe mișcarea de idei, sustrage inevitabil asemenea cercetări (deosebit de utile sub raportul exactității informației) din sfera vastă a literaturii universale și comparate.

---

[1] Menționăm printre cele mai importante și recente contribuții cartea *Legături literare româno-ruse* de E. M. Dvoicenko-Markova (Ed. „Nauka", Moscova, 1966), care înglobează de fapt o serie de studii și articole mai vechi ale autoarei, publicate la București între anii 1932—1937 *(A. S. Pușkin și literatura română, Pușkin și România, Opera lui Pușkin în Basarabia, Influența lui Pușkin asupra scriitorilor români, Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu, Viața și opera lui C. Stamati* și alt.) ; V. Ciobanu, — *A. S. Pușkin și literatura română* în culegerea *Relații literare româno-ruse în trecut,* București, 1957 ; vol. *Pușkin în surghiunul din Sud,* Kișinău, 1958 și *Pagini de prietenie,* Kișinău, 1960 (cuprinzînd articole semnate de cercetătorii sovietici : G. F. Bogaci, K. Popovici și alții).

Este foarte interesant și necesar, desigur, să cunoaștem că, datorită unor împrejurări de ordin biografic, Const. Negruzzi s-a simțit îndemnat să-și aleagă drept model opera poetului rus Alexandr Pușkin cu care s-a întîlnit în timpul șederii acestuia în surghiun, la Kișinău (din sept. 1820 pînă în iulie 1823), fapt atestat de scriitorul român în schița *Calipso* (Scrisoarea VII)[2]. Aflăm, de asemenea, că poeziile *Gelozie* și *La Maria* sînt ecouri directe, mai precis împrumuturi avînd ca izvor două elegii pușkiniene, că, în sfîrșit, fragmentul de poem *Aprodul Purice* și nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu* au fost create „pe urmele dramei lui Pușkin *Boris Godunov*" [3] ceea ce se confirmă nu numai pe plan tipologic și caracterologic (apropierile dintre fizionomia personajelor principale Lăpușneanu-Godunov, similitudinea unor situații de ordin istoric, social-politic), dar și sub aspectul liniilor generale ale subiectului și cel compozițional (nuvela lui Negruzzi fiind divizată în patru părți separate amintește prin structura ei scenele-tablouri din care se compune drama lui Pușkin).

Nu e mai puțin interesant să constatăm, chiar pe baza confruntării textelor, că scriitorul moldovean Costache Stamati, în casa căruia din Kișinău, se știe, Pușkin își căuta deseori refugiul, și-a construit poemul *Ciubăr-Vodă* după un model pușkinian, anume *Ruslan* și *Liudmila*, cu unele infiltrații mitologice și reminiscențe din Ariosto, că balada lui fantastică *Dragoș* este tributară modalităților artistice de factură romantică din nuvela *Vii* de Gogol [4], că poemele *Gafița, blestemată de părinți* și *Roman din Vrancea* se reconstituie din

[2] După unele versiuni, între Pușkin și Negruzzi s-ar fi legat o strînsă prietenie, ceea ce e destul de îndoielnic, dată fiind vîrsta lui Negruzzi, 14 ani, dacă data nașterii — mult discutată — rămîne, așa cum se afirmă în cap. monografic din *Istoria literaturii române*, vol. II (Ed. Academiei R.S.R., 1968), anul 1808. Există și alte surse după care C. Negruzzi avea 21 de ani în momentul cînd s-a refugiat cu tatăl său în Basarabia, deoarece între actele familiei Negruzzi, după moartea lui Iacob Negruzzi, s-a găsit o „Mărturie" semnată de trei martori, *prin care se adeverește că Negruzzi este născut în anul 1800*. Această mărturie este semnată de trei persoane dintre care una este Gheorghe Asachi, iscălit citeț, și prin ea se spune că „Constantin fiul paharnicului Dinu Negruț s-a născut în anul 1800" (Cf. ziarul „Adevărul" din 1 mai 1932, Nr. 14826).

[3] E. M. Dvoicenko-Markova, *op. cit.*, p. 218. Afirmația, de altfel neargumentată, după care cele două poezii ale scriitorului român ar fi simple imitații sau prelucrări după Pușkin (idem, p. 216) este combătută de Paul Cornea în valoroasa lui contribuție privind „activitatea lui C. Negruzzi în domeniul traducerilor și prelucrărilor din literatura luminilor și a preromantismului francez" (v. *Negruzzi, colonelul de Weiss și Millevoye* în „Limbă și literatură", nr. 11, 1966, p. 214—218), în care demonstrează printr-o temeinică și convingătoare analiză a textelor că poezia *Gelozie* descinde din opera poetului Millevoye (Charles Hubert, 1782—1816) fiind o adaptare sau traducere liberă a elegiei acestui preromantic francez, *L'inquiétude*. Totodată, cercetătorul român constată pe baza confruntării celor două poezii (*Gelozie* de C. Negruzzi și *Mi-ai ierta tu visul meu gelos* de A. S. Pușkin) că între ele nu există asemănări „nici ca sens, nici ca tonalitate, nici ca timbru muzical", infirmînd astfel teza modelului pușkinian, formulată încă în 1937 (cf. E. Dvoicenko, *Pușkin și România*, extras din „Revista Fundațiilor", p. 52—53), teză care a intrat în circulație fiind reluată și susținută ulterior de alți cercetători (Gh. Bezviconi și S. Callimachi, *Pușkin în exil*, București, 1947, p. 119; Gh. Bezviconi, *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse*, București, 1962, p. 290; V. M. Gațak, *Negruzzi și Pușkin* în culegerea „Pușkin în surghiunul din Sud", vol. I, Kișinău, 1958, pp. 106—108).

[4] După expresia nuanțată a lui D. Popovici, această baladă, sintetizînd viziunea romantică a lui Const. Stamati, conține de fapt „unele reflexe din Gogol" (v. *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, „Lyceum", 1969, p. 446).

motivele prezentate în *Căpitanul de poştă* din ciclul „Povestirilor lui Belkin" şi respectiv poemul *Ţiganii* de Puşkin. În sfîrşit, nu încape îndoială că Duiliu Zamfirescu a preluat subiectul romanţei puşkiniene *Şalul negru*, care a avut o largă circulaţie în ţara noastră datorită traducerii lui Const. Negruzzi („era pe buzele tuturor" — după expresia junimistului G. Panu — menţinîndu-şi popularitatea pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea [5], pentru nuvela sa *Levante şi Kalavrita*, deplasînd acţiunea în Grecia şi schimbînd naţionalitatea eroilor (armeanul din romanţa lui Puşkin devine englez, iar eroul răzbunător — moldoveanul este un levantin).

Toate aceste date şi fapte, demonstrate cu competenţa necesară şi care au intrat de drept în patrimoniul istoriei literare ruse şi româneşti, sugerează însă anumite deducţii, concluzii şi sinteze, conform principiului enunţat în valoroasa lucrare a prof. Alexandru Dima *Principii de literatură comparată* — remarcabilă nu numai prin vastitatea erudiţiei, dar şi prin sistematizarea clară şi precisă a tezelor fundamentale — „Observaţia psihologică, concretizată şi în părerile lui Baldensperger şi bazată pe mărturiile scriitorilor, recunoaşte însă, în influenţe, acţiunea prin care aceştia sînt treziţi la viaţă proprie şi, prin care, virtualităţile lor devin actualităţi" [6] şi, mai departe, referindu-se la aşa numita teorie a „vasului închis" care s-a dovedit a fi inconsistentă şi nerealistă prin încercările „de a reduce la minimum influenţele străine şi a scoate în relief numai aspectele autohtone", autorul conchide cu pondere: „Nici o literatură nu s-a putut izola de celelalte, şi relaţiile dintre ele fiind necesare, studiul influenţelor se aplică, în mod normal, urmînd a fi descrise în toată extensiunea lor şi în raport cu *elementele naţionale* (s.n.), privite, de asemeni, sub dimensiunea lor reală" [7].

Sub acest unghi de vedere, plasarea autorului în climatul epocii şi relevarea profilului său spiritual specific este necesară, altfel el riscă a fi înăbuşit pînă la anihilare de multitudinea „influenţelor". De aceea, ni se pare concludentă şi explicită caracterizarea din capitolul monografic consacrat lui Negruzzi în ediţia academică a Istoriei literaturii române (vol. II) în legătură cu *Negru pe alb*, de pildă. Se spune: „Ele *(Scrisori la un prieten* — n.n.) reprezintă o împletire organică de aspecte romantice şi realiste, de ton cărturăresc şi spirit popular. Această armonie alcătuieşte baza clasicismului lui Negruzzi, formă tipică de reconciliere intimă realizată de scriitor în pofida aspiraţiilor divergente care-l atrăgeau spre puncte deosebite ale spaţiului literar". Procesul este deci mult mai complex şi nuanţat. De aici putem deduce pe ce anume filiere de vocaţie romantică a comunicat Negruzzi cu Puşkin şi alţi scriitori ruşi. Se comentează în continuare opinia lui Tudor Vianu care îl considera pe Negruzzi „prozator realist". Citām: „Dar, ca şi marii contemporani, Hugo, Byron, Puşkin, Stendhal, Balzac sau Mérimée, în realismul său Negruzzi absoarbe o experienţă şi o atitudine *romantică* (s.n.) şi aplică intuitiv, ca un reflex al temperamentului său echilibrat, marile principii clasice de respect al

[5] G. Panu, *Amintiri de la Junimea din Iaşi*, 1908, vol. I, p. 276. La acest aspect se referă şi N. Iorga în *Istoria literaturii române în veacul XIX*, 1907, vol. I, p. 248.

[6] Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Editura pentru literatură, 1969, p. 160.

[7] *Ibidem*, p. 162.

naturii morale şi al adevărului, ideea de a folosi în mod creator modelele străine..." [8]. Tocmai aici trebuie căutată explicaţia apropierii spirituale dintre Negruzzi şi Puşkin, în afinităţile structurii de gîndire şi simţire. Şi ne întrebăm, dacă îndemnul îi venea de la o personalitate puternic conturată cum este cea a poetului rus, nu este oare vorba de o intimă, deosebit de sensibilă receptivitate, şi atunci în cazul asemănărilor semnalate dintre *Alexandru Lăpuşneanu* şi *Boris Godunov* nu ne putem situa oare în domeniul afinităţilor şi paralelismelor ? Cu atît mai mult cu cît exegetul român aduce în continuare o contribuţie revelatorie cu privire la un întreg complex de înrîuriri care s-au cristalizat printr-o asimilare organică în *Alexandru Lăpuşneanu*, socotind această operă un adevărat „salt calitativ" care, se exprimă prin trecerea de la o concepţie idealizatoare a trecutului istoric la o viziune lucidă, analogă cu aceea din scenele epice din *La Jacquerie* ale lui Mérimée (1828), din dramele istorice ale lui Victor Hugo, ale lui Karamzin sau Puşkin" [9]. Această polarizare în linii concentrice exclude existenţa unui singur model şi, poate, pentru scriitorul nostru experienţa artistică a lui Puşkin a însemnat mai mult un stimul sau o linie de orientare, decît modelul său propriu-zis, sau după teoria cuprinzătoare şi nuanţată a lui Lucian Blaga, în cazul lui Negruzzi au acţionat variate „influenţe modelatoare şi catalizatoare".

*

Un studiu comparativ, oricît de sumar, asupra interferenţelor de ordin tematologic sau tipologic, asupra filiaţiei motivelor sau afinităţilor de structură în cuprinsul literaturii universale implică, desigur, şi cercetarea eventualelor influenţe directe, dar nu poate fi limitat numai la acest aspect, care, urmărind analogii de multe ori formale, îngustează cîmpul de investigaţie, şi nu duce întotdeauna la concluzii semnificative, valabile.

Motive literare clasice sînt adeseori reinventate de un scriitor sub impulsul unui complex de înrîuriri social-istorice, culturale, temperamentale, printre care exemplul creatorului iniţial al respectivului motiv poate să ocupe un loc secundar sau, chiar, să fie inexistent. Pe de altă parte, problema influenţelor nu mai are nici un sens atunci cînd e vorba de un motiv literar major, devenit de mult bun de cultură generală. Se poate urmări cu folos motivul donquijotesc în *Madame Bovary* [10], dar ar fi absurd să se pretindă că Flaubert a fost influenţat de Cervantes. Departe de a constitui doar o trăsătură a unui *anumit* personaj, creat de un *anumit* autor, „donquijotismul" — la fel ca şi „hamletismul", „oblomovismul", „bovarismul" — au devenit noţiuni estetice şi filozofice de uz curent în viaţă, ca şi în planul ficţiunii literare, unde au mai puţin rostul de a vehicula analogii formale cît acela incomparabil mai important de a ne ajuta să revelăm diferenţierile specifice prin raportare, în plan comparativ, la fenomene analoge şi totodată să delimităm sfera eventualelor influenţe şi „izvoare" de cea a modului de „receptare" (T. Vianu) sau, după

[8] „Costache Negruzzi" de N. I. Popa, capitol monografic în *Istoria literaturii române*, 1968, Ed. Academiei, vol. II, p. 393.
[9] *Ibidem*.
[10] T. Vianu, Prefaţă la *Doamna Bovary*, E.S.P.L.A., 1956, p. 8.

expresia lui A. P. Cehov, să descifrăm *„acel ceva comun, care face ca anumite creaţii să semene unele cu altele şi le determină valoarea"* [11].

Considerăm că simplul transfer al unui motiv dintr-o literatură în alta, de la un scriitor la altul nu poate constitui obiectul cercetării decît atunci cînd el îmbracă forma unei creaţii originale. De aceea, nici nu are rost să se mai vorbească de „influenţe", în cazul pastişelor şi al imitaţiilor servile, care prin însăşi structura lor cad în afara literaturii. În schimb, nimeni nu-i va imputa lui Goethe că a împrumutat scheme întregi din *El magico prodigioso* de Calderon pentru *Faust,* iar faptul că pentru *Cîntarea României* Alecu Russo a avut un model francez îndeobşte recunoscut (*Paroles d'un croyant* de Lamennais) nu ştirbeşte cîtuşi de puţin din valoarea şi originalitatea operei, căci, aşa cum s-a observat cu justeţe : „Înrîurirea certă, dar limitată a lui Lamennais asupra *Cîntării României* nu se datoreşte numai cunoaşterii textului scriitorului francez, ci şi atmosferei generale a timpului şi intenţiilor ideologice ale mişcării din 1848" [12].

Semnalarea oricît de exactă a „filiaţiilor" rămîne, deci, un joc gratuit, un soi de detectivism literar, atîta vreme cît nu depăşeşte faptul material al asemănărilor între operele respective. Aşadar, consemnarea corespondenţelor tematice şi a unor coincidenţe de motive, explicabile în opera unor scriitori care se dezvoltă în condiţii istorice analoge şi într-o ambianţă ideologică asemănătoare, prezintă interes mai cu seamă atunci cînd se poate vorbi de congenialitate, cînd dincolo de orientarea identică şi de eventualele înrudiri temperamentale, se străvede profilul propriu al fiecăruia dintre creatori, deosebirile de viziune şi de concepţie artistică, determinate de specificul realităţii sociale şi culturale, de structura psihologică diferită a popoarelor şi scriitorilor respectivi.

Într-adevăr, faptul că un motiv trece dintr-o literatură în alta, nu reprezintă în sine nimic ; el capătă sens pentru istoria literară abia atunci cînd se încadrează simultan în cîmpul istoriei propriu-zise şi în cel al valorilor estetice, adică atunci cînd este apt să genereze succesiv opere literare profund individualizate, originale.

Adoptînd, ca punct de plecare, teza *diviziunii tribotomice* propusă de autorul volumului *Principii de literatură comparată* pentru sistematizarea metodologică a concepţiei sale comparatiste, putem constata că în problema raporturilor dintre romantismul rus şi romantismul românesc modalitatea *paralelismelor* a fost cel mai slab sau aproape deloc explorată, de asemenea, secţiunea a treia, cea a *caracterelor diferenţiale ale fiecărei literaturi în parte,* considerate sub unghi comparativ, deschide perspectiva unui larg cîmp de investigaţie.

Existenţa unor similitudini, corespondenţe, motive comune şi chiar analogii în şcoala romantică a celor două literaturi — română şi rusă — se integrează mai puţin, credem, în procesul transferului, deşi capitolul : influenţe şi izvoare este destul de substanţial reprezentat, dacă ne referim la primii

---

[11] A. P. Cehov, *Despre munca literară,* Ed. Cartea Rusă, 1956, p. 8.
[12] Al. Dima, *op. cit.,* p. 165.

mijlocitori ai operei lui Puşkin în româneşte : Alex. Donici (a tradus poemul *Ţiganii*, 1837), Const. Negruzzi (traducător al romanţei *Şalul negru* şi al nuvelei *Cîrjaliul*, 1837) şi Costache Stamati, care a transpus într-o traducere liberă poemul meridional *Prizonierul din Caucaz* sub titlul *Prizonierul la cerchezi şi fecioara cercheză* (1843) şi, după cum se ştie, şi-a exersat condeiul traducînd din Florian, Racine, Voltaire şi mai ales din romanticii literaturii universale : Lamartine, Victor Hugo, Byron, Thomas Moore, Derjavin, Senkovski şi cu precădere Jukovski (de care a fost puternic influenţat în direcţia cultivării unui fantastic tenebros, macabru, ca şi de Lermontov [13], de altfel).

Mai semnificativ ni se pare aspectul paralelismelor şi al „afinităţilor elective" — după cunoscuta formulă goetheană. Principalul canal de comunicare şi de infiltrare în literatura română a experienţelor romantismului rus a fost ceea ce numeşte N. Iorga *starea de spirit („l'état d'âme")* în epoca de efervescenţă a marilor romantici ruşi, care corespundea cu perioada dificilă a Regulamentului organic. Referindu-se la acea conjunctură, Iorga reconstituie climatul general al vremii : „Relaţiile dintre Ruşi şi Români se reduseseră din nefericire la aceste conflicte neîncetate între consul, pe de o parte, iar pe de altă parte, prinţul adversar al boierilor, sau boierii adversari ai prinţului. Şi totuşi, mai există ceva de ambele părţi. Se trezea în sufletul oamenilor o conştiinţă naţională în plină mişcare ascendentă, generînd aproape spontan o literatură modernă, interesantă cel puţin pentru vecini, iar de altă parte, o civilizaţie rusă naţională pe care romantismul a fertilizat-o cu o putere admirabilă şi care printr-o serie de elemente ale sale se apropia de *starea de spirit* a societăţii româneşti din aceeaşi epocă" [14].

Şi tot Nicolae Iorga, analizînd această „stare de spirit" propice aspiraţiilor romantice conchide : „aceeaşi sete de necunoscut, de ceva ce n-au simţit niciodată pînă atunci, aceeaşi aspiraţie spre înălţimile ale căror culmi nu le întrezăreau, într-un cuvînt acelaşi romantism, lamartinean, atunci cînd vărsa lacrimi, byronian, atunci cînd arunca o temerară provocare întregii lumi".

Spiritului său de observaţie nu-i scapă o trăsătură specifică diferenţială ce-i pare semnificativă : „Există totuşi o deosebire între această literatură a tinerilor militanţi romantici într-o ţară şi şi în cealaltă. Elementul epic care a dăruit noii poezii ruse poemele lui Puşkin şi naraţiunile lui Lermontov lipseşte la Români, a căror nouă armată nu a avut noi bătălii de susţinut, limitîndu-se deocamdată la a contempla melancolic acele stindarde sub care victoria nu revenise încă. Şi totuşi — continuă eminentul om de ştiinţă şi istoric literar — unul din poeţii moldoveni care a cunoscut limba rusă, Constantin Negruzzi, a încercat să glorifice — în alexandrinele pompoase ale unui cînt eroic căruia îi lipseşte suflul — însăşi epoca lui Ştefan cel Mare, evocînd în *Aprodul Purice*

---

[13] În ce măsură poemele lui C. Stamati *Hăulitul închisului* şi *Bătrîneţele* reprezintă prelucrări, adaptări sau preluări directe, respectiv din poeziile lermontoviene *Captivul* şi *Te-apasă greu urîtul*, rămîne încă o problemă deschisă, dat fiind timbrul general diferit la autorul *Musei Româneşti*, care le conferă o anume melancolie sentimentală şi tipare autobiografice (în afară de procedeul mai puţin semnificativ al „amplificării" sau al „reducţiei"), ceea ce goleşte versurile sale de suflul negator şi protestatar al modelelor lermontoviene.

[14] N. Iorga, *Histoire des relations russo-roumaines*, Jassy, 1917, p. 281.

unul din episoadele vechii epopei. Inspiraţia rusă, venită chiar de la Puşkin, este evidentă“ [15].

Inspiraţia este poate termenul cel mai potrivit pentru a explica unele fenomene de corelaţii şi confluenţe între diferiţi scriitori sau diverse opere literare.

Ce se poate spune despre poemele dramatice din tinereţe ale lui B. P. Hasdeu, scrise în limba rusă? *Domniţa Roxana,* (reluată în româneşte sub titlul *Domniţa Ruxanda)* şi *Domniţa Voichiţa* poartă amprenta unei inspiraţii certe din *Poltava* lui Puşkin şi *Borodino* de Lermontov. Cea de a doua operă dramatică a lui Hasdeu, atît prin construcţia ei, cît şi prin scenele de bătălie (între voevodul Ştefan şi Radula), ca şi prin cele de dragoste (scena revederii cu Voichiţa închisă în turn), fără a mai vorbi de scheme întregi preluate din *Evgheni Oneghin* şi *Fîntîna din Bahciserai* (parafrazarea unor versuri, strofe, reminiscenţe lingvistice şi sistemul prozodic de versificaţie) şi din diverse poeme lermontoviene, cu deosebire din *Demonul* (jurămîntul Voichiţei). De altfel, fiecare din cele trei părţi componente se deschide cu cîte un *motto* din poeţii ruşi luaţi ca model. Şi totuşi aceste opere îşi păstrează o valoare de sine stătătoare, prin culoarea istorică şi locală, prin spiritul lor românesc.

Şi Odobescu mărturiseşte în *Pseudo-kyneghetikos* că s-a lăsat captivat de minunatele descrieri ale lui Gogol (se referă anume la nuvela romantică *Taras Bulba),* Turgheniev şi Aksakov, din care mai ales s-a inspirat, urmărind: „acel tablou al stepei din Rusia meridională pe care eu am început adineaori să-l jumulesc, ca să-mi dreg şi să-mi împodobesc cu strălucitoarele lui pene păuneşti, ceea ce spusese despre Bărăganul nostru condeiul meu smead, molatic, searbăd şi spălăcit“ [16]. Dar această mărturie nu ştirbeşte cîtuşi de puţin din originalitatea operei lui Al. Odobescu.

Este un fapt bine cunoscut că *Testamentul* lui Lermontov a stat la baza *Rugăminţii din urmă* de George Coşbuc. Importanţa elementelor împrumutate a fost însă mult exagerată de o critică răuvoitoare, care n-a vrut să ţină seama de diferenţele evidente de viziune şi de modalitate artistică pe care le prezintă cele două poeme.

Departe de a fi un „plagiat“ sau o simplă imitaţie — cum s-a susţinut [17] —, *Rugămintea din urmă* a lui Coşbuc e o operă în care se regăsesc trăsăturile specifice artei poetului român. De altfel în literatura universală se pot constata numeroase cazuri similare, de împrumuturi de motive, teme sau chiar subiecte, care însă incluse într-o viziune nouă, asimilate creator (cum se întîmplă şi la Coşbuc), capătă sensuri inedite, au valoarea unor creaţii originale.

Dar care sînt raporturile reale între *Testamentul* lui Lermontov şi *Rugămintea din urmă* de G. Coşbuc? E posibil că, în 1891, cînd *Rugămintea* apare în „Lumea ilustrată“, începuse să se închege în mintea lui Coşbuc planul unui

---

[15] N. Iorga, *op. cit.,* p. 285.

[16] Al. Odobescu, *Pseudo-kyneghetikos,* Ed. II, Craiova, p. 55—56.

[17] N. Iorga, *Poeziile lui Coşbuc,* în „Familia“, nr. 23, 1894. Atacul a fost pornit, se ştie, din 1893 de către publicistul N. Lazu (broşura *Adevărul asupra poeziilor d-lui G. Coşbuc),* a urmat apoi un articol în „Evenimentul“ *(În chestia Coşbuc),* la care s-a asociat şi glasul lui Vlahuţă (în revista „Viaţa“).

ciclu de poeme închinate războiului de independență. *Testamentul* lermontovian îi putea sugera să introducă printre ele și o scenă mai puțin eroică, dar zguduitoare prin semnificația ei : despărțirea într-un spital de campanie, dintre doi prieteni. Unul vindecat, se întoarce acasă, celălalt, simțindu-și moartea aproape, îl învață ce să spună despre el în sat. Se propun trei versiuni : despre prima nu s-ar putea afirma că nu corespunde adevărului, dar fiind destinată străinilor este înveșmîntată într-un patriotism oficial, demn, dar cam rece :

Un om de te-o-întreba arar
de mine, spune-i drept
Că am căzut, slujind pe țar,
Răpus de gloanțe-n piept ;

Cea de a doua e pentru părinți și ca atare ascunde adevărul :

Părinții încă dacă-s vii
Și-o fi cumva să-i vezi —
De ei, o cîtă milă mi-i ! —
N-aș vrea să-i întristezi.
Dar unul totuși dacă-i viu
Tu spune-i că n-am timp să scriu
Că lupta-i sîngeroasă
Dar sper să viu acasă.

În sfîrșit, a treia versiune cuprinzînd adevărul întreg este destinată unei femei, care bănuim, a fost cîndva iubită de eroul poemului :

Aveam și o vecină în sat...
Totuna e acum.
De mult pe mine m-a uitat...
Dar dacă-ți iese în drum —
Vorbește-i tot. Fără ocol.
N-ai teamă : sufletul i-e gol —
Și plînsul n-o s-o stîngă
Chiar dac-o fi să plîngă. [18]

Coșbuc a reluat în *Rugămintea din urmă* aceste trei versiuni amplificîndu-le, nu printr-o goală retorică, ci introducînd în țesătura lor nenumărate detalii realiste care potențează la maximum dramatismul poemului. Poet vizual prin excelență, Coșbuc a simțit nevoia să introducă în prima strofă portretul, de fel idealizat, al celui ce se întoarce acasă : *„Ești schilav tot ! un cerșetor...* precum și imaginea satului natal și reîntîlnirea cu mama, cu atît mai emoționantă, cu cît știm că ea se desfășoară deocamdată doar în închipuirea unui om care nu va ajunge s-o trăiască, el însuși, niciodată : *„Tu vei vedea iar satul tău / Și casa voastră în vale / Și biata mamă-ți va ieși / Plîngînd în cale“*. Cu atît mai zguduitoare este prin contrast soarta muribundului, evocată

[18] Se citează după vol. L e r m o n t o v, *Lirice*, Cartea Rusă, 1955, p. 260, în românește de Victor Tulbure.

în strofa următoare : *„Cu douăzeci de-o dată-n car / La groapă mă vor duce/ Şi bun e domnul de-om avea / La cap o cruce“.*

Aceste două strofe nu sînt deci pur şi simplu adăugate textului de bază. Ele constituie un cadru original, valabil artisticeşte şi în acelaşi timp adaptat ideii lermontoviene. Strofa a treia nu corespunde primei strofe a *Testamentului* din care a fost folosit doar un singur vers în prima strofă din *Rugămintea din urmă* (*„Curînd acasă o să pleci“*) ; în schimb cuprinde o digresiune autobiografică, inexistentă în textul de bază, şi care are ca scop să ne facă să simţim cît de dureroasă e despărţirea între cei doi prieteni (*„Noi de copii ne ştim, şi-am fost / Ca fraţii, ba mai bine / Eu de-am avut un singur ban / L-am împărţit cu tine“*. Abia în strofa a patra se reia, ceea ce am putea numi „versiunea oficială“ din *Testamentul*, dar ea este transformată radical. Salutarea către pămîntul natal este eliminată, ea fiind destinată în planul lui Coşbuc să dea accentul final al poemului *(Pămîntul ţării să-l săruţi / Şi pentru mine)* ; de asemenea legenda morţii pe cîmpul de bătălie. Muribundului îi este indiferent ce cred despre el sătenii, de aceea :

Tu-n loc de adevăr, să spui
Că n-ai de mine ştire,
Că n-am fost la un regiment —
Dar spune-le ce-ţi place,
Că pentru ei ori viu, ori mort
Tot una face.

Strofa a patra şi a cincea dezvoltă „versiunea pentru părinţi“, într-un stil foarte coşbucian. „Versiunea pentru iubita“ este cu totul remarcabilă ca împlinire artistică, şi prin ea însăşi, un mic poem dramatic, la fel de valoros ca atîtea altele din ciclul *Idilelor*. Spre deosebire de eroul lui Lermontov, cel al lui Coşbuc nu este sigur că nu mai e iubit, dar tocmai incertitudinea îl face să sufere şi mai mult. De aceea — înduioşătoare naivitate din partea unui om care nu mai are nimic de nădăjduit — vrea să o pună pe fată la încercare. În închipuirea aprinsă de febră a muribundului se înfiripă cu uimitoare preciziune o scenă, prin a cărei realizare Coşbuc se dovedeşte încă o dată un ascuţit observator al sufletului omenesc şi un viguros poet romantic, cu vînă realistă. Nici iubitei, rănitul nu vrea să i se spună de la început adevărul, ci doar o minciună anume ticluită ca s-o oblige să-şi dea pe faţă sentimentele : *„Să-i spui că-s sănătos şi aş vrea / S-o aflu măritată. / Tu uită-i-te-n ochi să vezi / De-o doare ori n-o doare“*. Numai dacă va *„vedea-o stînd / Nepăsătoare“*, prietenul urmează să-i dezvăluie realitatea. Dacă eroul lui Lermontov preciza laconic : *„Vorbeşte-i tot. Fără ocol“*, cel al lui Coşbuc îşi evocă cu o voluptate dureroasă chinurile prin care trece, moartea pe care o presimte aproape.

Indicaţia „după Lermontov“ este deci necesară sub titlul *Rugămintea din urmă*, dar tot atît de necesar este să se ştie că poemul respectiv a fost sugerat de o idee poetică, pe care George Coşbuc a transfigurat-o şi reinterpretat-o, imprimîndu-i pecetea propriei sale personalităţi.

În privinţa altor afinităţi dintre cei doi poeţi de formaţie romantică mai util ar fi, credem, să se caute izvoarele de inspiraţie ale lui Coşbuc nu într-un

poem mai puţin reprezentativ al lui Lermontov, pe care l-a reinterpretat, ci în unele bucăţi capitale care, fără a-i oferi prilejul unor împrumuturi propriu-zise, e posibil să fi stîrnit ecouri mai adînci în creaţia sa. Dacă Coşbuc a cunoscut, aşa cum este probabil, poeziile lui Lermontov în versiunea germană a lui Bodenstedt, trebuie să fi citit cu interes deosebit *Borodino,* nu numai pentru că acest poem oferă o imagine atît de realistă şi convingătoare a unei bătălii, ci, mai ales, pentru că eroul liric este un ţăran care-şi povesteşte firesc, cu umor şi modestie, isprăvile vitejeşti. Evident, îndemnul principal l-a primit de la Alecsandri, (el însuşi autor al unor poeme de inspiraţie rusă : *Peneş Curcanul, Balcanii şi Carpaţii* şi alt.), dar nu este exclus ca şi *Borodino* să fi constituit un stimulent în procesul de cristalizare a viziunii coşbuciene asupra războiului de la 1877, şi poate, în şi mai mare măsură, în profilarea eroului liric-ţăran, mereu prezent în ciclul poemelor sale de război.

În literatura universală, problema împrumuturilor, a reluărilor de teme sau subiecte, adaptate şi modelate bineînţeles de concepţia şi personalitatea fiecăruia, a preocupat îndeosebi pe marii scriitori. E deajuns să dăm un singur exemplu pentru elucidarea acestui proces, socotit necesar şi creator de noi valori de una dintre cele mai pure conştiinţe ale veacului al XIX-lea, poetul Shelley, care în prefaţa la *Prometeu descătuşat* scria : „Şi fiindcă veni vorba despre imitaţie, poezia e o artă mimetică. Ea creează ce e drept, însă prin combinaţii şi reprezentare. Abstracţiunile poetice sînt frumoase şi noi, nu pentru că elementele din care sînt alcătuite n-ar fi existat mai înainte în mintea omului sau în natură, ci pentru că întregul rezultat din combinarea lor oferă o analogie inteligibilă şi frumoasă cu aceste izvoare ale simţirii şi cugetării, precum şi în condiţiile contemporane în care ele apar". Şi în continuare poetul mărturiseşte : „Poeţii ca şi filozofii, pictorii, muzicienii sînt pe de o parte creatorii şi pe de altă parte creaţiile vremii lor". De aceea : „există în fiecare dintre ei o similitudine generică, în cadrul căreia se conturează trăsăturile lor specifice, distinctive. Dacă această similitudine e rezultatul imitaţiei sînt gata să recunosc că am imitat şi eu".

Un aspect semnificativ şi major al paralelismelor ce se încrucişează în creaţia romantică a literaturii ruse şi române este, fără îndoială, cel marcat de apropierile dintre Lermontov şi Eminescu. Afinităţile dintre cei doi poeţi de geniu (Lermontov şi el „ultimul mare poet romantic al Rusiei", precum Eminescu în literatura română) au fost semnalate pentru prima oară de G. Ibrăileanu. Cu prilejul apariţiei celei dintîi versiuni româneşti a *Demonului* [19] în 1907, criticul „Vieţii româneşti" constata că „această admirabilă şi magnifică poemă" aminteşte de *Manfred* al lui Byron şi de *Eloa* a lui Alfred de Vigny „care probabil a inspirat pe Lermontov"... E mai curios că această poemă „aminteşte, ici *Luceafărul* lui Eminescu, ori *Înger şi demon* al aceluiaşi, dincolo *Nunta Zamfirei* ori *Moartea lui Fulger,* ale lui Coşbuc. Şi poate chiar şi sfîrşitul lui *Sărmanul Dionis* şi, deci, *Bonheur* al lui Sully Prudhomme..." [20].

[19] *Demonul,* tradus după ultima versiune rusească de Ioan R. Rădulescu, în „Viaţa românească", vol. 5, nr. 4, 1907.

[20] „Viaţa românească", II (1907) nr. 5 (mai), p. 330—332

Desigur, numai o analiză adîncită pe baza confruntării pe text a celor două capodopere ale literaturii universale duce la concluzii revelatoare. Pînă în prezent, nu există nici o dovadă că poetul român ar fi cunoscut opera lermontoviană. Toate cercetările au rămas în domeniul ipotezelor.

Cert este că aceste două poeme se înrudesc între ele mai mult decît cu ipostazele demonice ale romantismului european, atît din punctul de vedere al concepţiei filozofice fundamentale (conflictul insolubil între omul de geniu repudiat, condamnat la izolare şi societatea meschină a vremii sale), cît şi sub raportul mitului biblic şi al legendelor din care îşi trag seva (la Eminescu, se ştie, dintr-o legendă populară românească pe care a avut prilejul s-o cunoască dintr-o culegere a folcloristului german Kunisch, la Lermontov, dintr-o legendă gruzină despre demonul Gud).

Cu tot pesimismul ireductibil ce se degajă, ele dezvăluie în esenţa lor umană spiritul superior, veşnic răzvrătit, pasiunea mistuitoare pentru adevăr. *Demonul*, după expresia lui Bielinski *„neagă pentru a afirma, dărîmă pentru a construi"*. Această nelinişte, să-i zicem faustică, reprezintă însăşi umanitatea în substanţa ei majoră, luptînd împotriva stihiilor, împotriva forţelor adverse şi sub această latură, atît Lermontov cît şi Eminescu se află la polul opus pozei satanice şi subiectivismului exacerbat al epigonilor byronieni.

Izbitoare afinităţi de atmosferă, de atitudine filozofică se pot surprinde şi în unele elegii ale celor doi poeţi. Meditaţia lirică din poezia *11 Iunie 1831* aminteşte eminescienele *Singurătate, Trecut-au anii,* mai ales *Noaptea.*

De asemenea *Te-apasă greu urîtul* de Lermontov vădeşte acelaşi diapazon de sentimente nostalgice cu *Mai am un singur dor.*

*

Confruntînd în linii mari, de ansamblu, romantismul românesc cu romantismul rus, putem desprinde cîteva concluzii. Nu există un sincronism perfect în timp între cele două filoane, întrucît direcţionarea spre romantism se produce în literatura rusă încă pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, prin reprezentantul său proeminent de factură contemplativ-depresivă Jukovski, anticipat de preromanticul Derjavin. În timp ce „Apariţia romantismului în literatura română se face în cursul celui de al treilea deceniu al secolului trecut", după cum precizează D. Popovici în lucrarea sa *Romantismul românesc,* explicînd această întîrziere prin „evoluţia mai lentă a stărilor economice, sociale şi culturale de la noi" [21], altele sînt sursele genetice ale romantismului rus în comparaţie cu cel românesc, în Rusia procesul fiind grăbit de reacţia explozivă faţă de raţionalismul luminist din care cauză echilibrul clasic se sparge. Apoi zguduirea produsă de răscoala lui Pugaciov (1773—1775), ecourile Marii revoluţii franceze şi victoria din 1812 (în războiul antinapoleonian), toţi aceşti factori grăbesc spargerea vechilor tipare, impunînd căutarea unor noi forme şi modalităţi de expresie, libere de canoanele excesive ale clasicismului.

Cu toate acestea, în romantismul rus ca şi în cel românesc se întîmplă o interferenţă de curente contradictorii, despre care vorbeşte în cartea sa

[21] D. Popovici, *Romantismul românesc,* ed. cit., p. 37.

D. Popovici. O doctrină romantică bine cristalizată nu se elaborează nici în Rusia (pentru prima dată termenul de „romantic", „romantism" este folosit de Puşkin, prin 1827, mai tîrziu de Bielinski). Trebuie făcută, aşa cum se recomandă în lucrarea menţionată, disocierea necesară între teoria literară şi practica literară a epocii. „Ca întotdeauna, creaţia literară se arată mai evoluată în comparaţie cu teoria" [22]. Aşa se explică şi puţinătatea „manifestelor romantice" în sensul cel mai propriu al cuvîntului, în literatura rusă, de pildă, ele reducîndu-se la cîteva prefeţe (Prefaţa lui P. A. Viazemski la prima ediţie a poemelor puşkiniene *Ruslan şi Ludmila*, 1820 şi *Fîntîna din Bahciserai*) sau articole teoretice, îndeobşte cu caracter polemic. Cele mai relevante, în acest sens, aparţin poeţilor „decembrişti" (Kühelbeker, Rîleev, Bestujev). Înaintea lor încă, un adept al concepţiei literare clasice, N. I. Gnedici (propagator al ossianismului, traducător al lui Shakespeare, Schiller, dar şi al lui Voltaire, precum şi al modelului antichităţii clasice, anume *Iliada* lui Homer) a preconizat principiul caracterului popular şi al specificului naţional pentru noua şcoală romantică în ascensiune, aspecte pe care Alecu Russo şi în special M. Kogălniceanu le vor ridica la rangul de ideal în literatură. Un teoretician şi fervent apărător al romantismului în literatura rusă a fost P. I. Viazemski, membru al asociaţiei literare „Arzamas", patronată de Jukovski, care în ciclul *Scrisorilor din Paris* (1826—27) fundamentează estetica şcolii romantice, combătînd concepţiile învechite, conservatoare în literatură.

Dar vechiul canon al esteticii clasiciste rămîne în vigoare multă vreme, ceea ce se atestă în concepţiile ca şi în formaţia poeţilor decembrişti, a lui Puşkin, Baratînski (deşi acest poet a creat în elegiile sale adevărate „miniaturi psihologice" configurînd universul lăuntric al eroului romantic), ca şi în arta scrisului lui Gogol (acest „realist romantic" a fost şi un clasicizant în multe creaţii ale sale, în primul rînd în dramaturgie, dar şi în ciclul de nuvele din *Mirgorod* ca şi în *Povestirile petersburgheze*). Nu există deci o puritate a curentului, fenomen care se observă cu prisosinţă şi în literatura română, nu numai la un Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu sau Cezar Bolliac, ci chiar la un apărător „consacrat" al crezului romantic cum era socotit Alecu Russo.

Filierele de pătrundere a noului suflu romantic în Rusia vin dinspre literatura germană (schellingianismul, hoffmannismul) şi engleză (byronismul), în timp ce în literatura română se trag cu preponderenţă din romantismul francez.

Orientarea către folclor, ca unul din comandamentele artistice ale romantismului, imperativul creării unei literaturi originale şi valorificarea trecutului istoric funcţionează cu aceeaşi vigoare în şcoala romantică rusă ca şi în cea românească.

Se pot semnala, sub aspectul similitudinii, două momente de impetuoasă eflorescenţă a romantismului cu o vădită circumstanţiere istorică — mişcarea

---

[22] D. Popovici, *op. cit.*, p. 70.

decembristă şi mişcarea paşoptistă, în care vocaţia romantică este susţinută pe o adeziune consecventă la idealurile estetice ale clasicismului.

În sfîrşit, caracterul mesianic, cunoscutul mesianism care potenţează opera romanticilor ruşi, la fel creaţia lui Alecu Russo, Heliade Rădulescu, Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, V. Alecsandri. De aici, şi motivul prorocului, al poetului-profet, al poetului-mesia investit cu o înaltă misiune socială, prezent în opera poeţilor decembrişti (Rîleev, Kühelbeker), la Puşkin şi Lermontov, ca şi la aproape toţi poeţii români din deceniul 1840 şi 1850 — promotori ai unui romantism militant, protestatar, cu puternice accente revoluţionare.

O altă trăsătură comună definitorie este atitudinea critică denunţătoare faţă de racilele timpului, faţă de inechităţile sociale, ceea ce determină interferenţa elementelor realiste, orientarea din ce în ce mai fermă a literaturii în directia realismului.

În literatura rusă, romantismul (curent relativ de scurtă durată, avînd însă o puternică intensitate explozivă) s-a manifestat intermitent, cu rezonanţe prelungite în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi la începutul veacului nostru, înregistrînd un moment culminant, de apogeu, în creaţia lui Lermontov (şi el, precum Eminescu în literatura română, „ultimul mare romantic“ al literaturii ruse).

În literatura română nu se poate vorbi de o axă fundamentală a acestui curent literar, care s-a perpetuat de-a lungul mai multor decenii în căutarea drumului său propriu, constituind de fapt prin întreaga atmosferă şi starea de spirit o perioadă care a prefigurat explozia geniului romantic eminescian.

ROMANTISME RUSSE ET ROMANTISME ROUMAIN
PARALLÉLISMES ET CONSONANCES

Résumé

Une confrontation comparative du romantisme dans les deux littératures — russe et roumaine — aboutit à des constatations et à des conclusions fructueuses.

Sans faire des implications concernant les caractéristiques fondamentales du romantisme au point de vue des sources génétiques et de son essence d'ordre esthétique, on peut discerner certains traits distinctifs par leur spécifique, identifiables dans la zone du sud-est européen.

La constatation de certaines similitudes ou consonances ne présume pas implicitement l'existence de moments de contact ou d'influences directes, quoique ces facteurs n'aient pas manqué, surtout dans l'étape incipiente du romantisme roumain ; en effet, Jukovski, Pouchkine, Lermontov ont représenté une véritable stimulation, leurs oeuvres revêtant souvent la signification d'un modèle pour leurs confrères roumains (Gh. Asachi, Costache Stamati, Alecu Russo, Const.

Negruzzi, Al. Donici), avec des résonnances prolongées chez les écrivains de grand prestige, tels B. P. Hasdeu, V. Alecsandri, G. Coşbuc.

On peut signaler un certain synchronisme dans l'apparition et les fondements du romantisme dans la littérature russe et dans celle roumaine, avec une anticipation d'environ un quart de siècle du processus romantique en Russie, quoique — ici aussi — le moment de la genèse soit plus tardif par comparaison aux littératures occidentales.

Les voies de la pénétration du nouveau style sont également différentes : la littérature russe puise ses sources dans le romantisme allemand et anglais (Schelling, Byron), tandis que la littérature roumaine connaît la prédominance des sources françaises.

Un trait qui définit aussi bien le romantisme roumain que celui russe, est „l'impureté" du courant, son aspect calléïdoscopique, la création litéraire des „modernes" oscillant entre des pôles opposés ; c'est-à-dire d'une part l'option pour la foi romantique et, de l'autre, l'adhésion conséquente aux vieux canons esthétiques du classicisme ou — pour mieux dire — la conservation de „l'équilibre classique" et du culte de l'antiquité en plein romantisme.

Après l'hypostase initiale du romantisme dépressif et passéiste dans les deux littératures, on assiste à l'affirmation d'un romantisme combatif, militant et même protestataire, avec des tendances sociales certes, dont le caractère „messianique" est évident (thème du poète prophète, du poète messie, etc.). On y discerne, aussi, l'interférence des éléments réalistes générés par l'attitude critique contre l'état de choses existant dans la réalité sociale et qui renferment comme dans un bourgeon les futures valences du réalisme dans la littérature roumaine, mais tout particulièrement dans la littérature russe.

РУССКИЙ И РУМЫНСКИЙ РОМАНТИЗМ ПАРАЛЛЕЛИЗМЫ И СОЗВУЧИЯ

Резюме

Сравнительное сопоставление романтизма в русской и румынской литературах приводит к интересным наблюдениям и выводам.

В рамках основных черт романтизма вообще, с точки зрения генетических источников и его сущности эстетического порядка, тут можно заметить определенные отличительные особенности присущие литературам юго-восточной зоны Европы.

Наличие тех или иных сходств и созвучий не включает в себе, тем самым, и наличие моментов прямого контакта или непосредственных влияний, хотя такого рода факторы в отдельных случаях отнюдь не отсутствуют, особенно в начальном этапе румынского романтизма ; так, например : Жуковский, Пушкин и Лермонтов явились несомненным стимулом ;

их произведения в ряде случаев приобретали значимость настоящего образца для некоторых румынских писателей (Г. Асаки, Конст. Негруцци, К. Стамати, А. Руссо, Ал. Донич) с откликами доходящими до таких выдающихся писателей как Б. П. Хаждэу, В. Александри, Г. Кошбук.

Следует учитывать также и ряд других факторов действующих в особенности при появлении полноценных произведений — определенная близость художественного видения, родство темпераментов и сходство социальной обстановки, вообще, определяющей наличие подобных параллелизмов и созвучий.

Общей чертой для обоих течений как русского, так и румынского романтизма, является относительная «степень чистоты» течения как такового, его калейдоскопический аспект, точнее — сочетание романтического призвания и неизменной приверженности к старым эстетическим канонам классицизма. Классическое «равновесие» устойчиво сохранялось, равно как и культ античности.

Вслед за первоначальным этапом созерцательного и пассивно-сентиментального романтизма, в обеих литературах утверждается активный, воинствующий романтизм, с бесспорными социальными тенденциями и явно выраженным мессианским характером (тема поэта-пророка, поэта «мессии» и т. д.).

Основной поток и квинтэссенция романтизма (кратковременного, но большой интенсивности в русской литературе течения) достигает апогея, в своем кульминационном фазисе, творчеством Лермонтова; в то время как в румынской литературе это течение развертывается на протяжении ряда десятилетий в поисках собственного пути — период, который своими настроениями и атмосферой — подготовил фактически блестящее проявление романтического гения Еминеску.

Preromantism și romantism byronian la Eminescu și predecesori

AUREL VASILIU

În paginile ce urmează ne propunem să subliniem cîteva teme preromantice din secolul al XVIII-lea și romantice ale secolului următor (Byron), teme care s-au răspîndit asupra Europei, ajungînd la scriitorii români, mai ales prin intermediar francez.

Eminescu a cunoscut preromantismul și romantismul byronian încă din epoca cea mai receptivă, pe cînd era elev la Cernăuți, citind avid traducerile românești și germane aflate în biblioteca elevilor lui A. Pumnul, la care a fost el însuși bibliotecar prin 1865—66. Putem scoate concluzia că acum s-a format predispoziția sa pentru meditațiile filozofice și tot acum se manifestă primele înclinări pentru un „pesimism" precoce, luînd cunoștință și de ideile schopenhaueriene dintr-un studiu al profesorului său de la Cernăuți, Alois Scherzel, apărut într-un *Programm* (anuar) al liceului din 1866. Ideea aceasta, subliniată de noi încă din 1943 [1] a fost acceptată și de D. Popovici în cursul său universitar despre *Poezia lui Eminescu* (1947—48) [2].

Edward Young, precursor al romantismului și predecesor al lui Byron, cu opera sa *Night Thoughts* (*Gînduri nocturne*, 1742—45) era cunoscut la noi prin traducerea lui Lazăr Asachi, din rusește sau polonă (1819) și mai ales cea a lui Simion Marcovici („Curierul românesc", 1831). Ediția a doua din 1835 era cunoscută cu siguranță de Eminescu care o înregistrează în *Cunsemnăciunariul* bibliotecii gimnasiaștilor den Cernăuți (nr. 1870/22). Capitole se găseau și în „Amicul școlei" (1861) care se găsea în aceeași bibliotecă (nr. 1863/112, 1864/48 etc.). Despre traducerea lui S. Marcovici, P. Grimm afirmă că e „una din cele mai frumoase traduceri ce avem în românește", după Letourneur (*Traduceri și imitațiuni românești după literatura engleză*, în „Dacoromania", 1923, p. 286 ș. urm.). La moartea lui S. Marcovici, Eminescu a scris o notiță în „Curierul de Iași" (1877, nr. 72, din 6 iulie), unde socotește că „limba traducerilor sale este aproape clasică și poate servi de model oricărui scriitor român" [3]. Const. Ciopraga socotește traducerea lui Marcovici ca „stîngace" și că n-ar fi lăsat urme asupra poetului

---

[1] Cf. Aurel Vasiliu, *Bucovina în viața și opera lui Eminescu.*
[2] Ed. Tineretului, 1969. p. 71.
[3] Cf. I. Scurtu, *Scrieri politice și literare*, 1905, p. 330.

nostru, după cum ar fi fost „fără urmări deosebite“ [4] şi lecturile din Chateaubriand, Musset, Vigny şi Lamartine, deşi constată, împreună cu G. Călinescu, că lectura aceasta e „confirmată documentar“ [5]. Probleme ca acelea despre soarta omului şi moarte, teme ca *„fortuna labilis“* sau lumea ca teatru le găsim şi la Young care, de exemplu, vrea : „să călătorească pe felurite şene (scene) a vieţii şi a morţii“ (p. 9). Tema despre naşterea şi moartea universului o găsim la Young, Byron şi Eminescu. Dumnezeu, spune deistul Young, „a risipit haosul /.../ atunci şi vremea s-a născut şi aleargă mai iute ca fulgerul spre veşnicie“, pînă cînd „va cădea în *noaptea nefiinţei* din care a chemat-o“ (p. 58). La Eminescu : „Şi în *noaptea nefiinţei* totul cade, totul tace“. Young şi Byron au aceeaşi idee ca şi Eminescu în *Cu mîne zilele-ţi adaogi :* „Născînd, noi începem a muri, spune Young ; cu cît omul creşte, cu atît şi viaţa se micşorează, întocmai ca făclia ce se topeşte arzînd“ (p. 90). Moartea, şi pentru el, e un fel de Nirvană, de care nu scapă nici soarele, căci „Va veni ziua, cînd braţul tău (al morţii), coborîndu-l din sfera lui, îl va azvîrli în veşnica noapte“. Ca în *Rugăciunea unui dac,* şi pentru Young „Nenorocirile sînt prietenii noştri cei mai buni /.../ Din toate darurile cerului, cele mai scumpe şi folositoare pentru mine sînt săgeţile ce mi-au sfîşiat inima“ (p. 99). Şi Young şi Eminescu sînt convinşi „Cît de puţin loc ţine omul pe pămînt !“ Şi de aceea îndeamnă la un horaţian *carpe diem.* De altfel, din opera lui Young, S. Marcovici dă numeroase citate şi în al său *Curs de retorică* (tip. lui Eliad, 1834), precum şi din cea a lui Byron *(Ghiaurul).*

Sub influenţa lui Young şi Lamennais este şi cartea *Omul povăţuit de minte, tradus din limba franţuzească* de Petre Lupulov (Lupu) (Buda, 1846). Cartea era dăruită „Bibliotecii Gimnasiaştilor de'n Cernăuţi“ de A. Pumnul (nr. 1865/2), tocmai cînd M. Eminovici locuia la profesor şi va fi bibliotecarul ei. Antiteza eminesciană : *durere-plăcere* este plastic exprimată de P. Lupu : „De cîte ori acolo unde căutaţi mneare (dialectical = miere) nu aţi aflat alta decît pelin şi feare ?“ (p. 42) ; căci „Fericirea omenească nu e alta decît vînt ; / Poate mîine să nu fiu aceea ce astăzi sînt“ (după Malherbe) ; sau : „aceea ce este de trup are repeziciunea unui rîu ; aceea ce este de duh este un fum şi un somn ; viaţa o luptă veşnică şi o călătorie într-un pămînt străin ; în sfîrşit, reputaţia de care-şi linguşeşte omul, după moartea sa nu e decît uitare“ (p. 89—90). Ca şi la Young, tema *„fortuna labilis“* o găsim şi în capitolul *Despre moarte* de P. Lupu : „Noi nu ne naştem decît ca să murim. Această viaţă, fie cît de lungă, în privinţa veciei nu e decît o noapte foarte scurtă. Noi trecem ca şi umbra care evanueşte (fr. *évanouir)* ca un abure pe care suflarea cea mai mică îl resfiră /.../ ne ducem noi curînd întru abisul veciei /.../ Tot piere în natură /.../ Lucrurile Măestriei (=artei) pier tocmai aşa ca cele ale naturii /.../ Timpul le-a făcut să simtă ele puterea lui /.../ Tot acest mare univers nu e, într-adevăr vorbind, alta decît un nemăsurat mor-

---

[4] Const. Ciopraga, *„Nocturnul“ în opera lui Eminescu,* în *Portrete şi reflecţii literare,* 1967, p. 9, 10 şi 12.

[5] Despre traducerea lui Marcovici, v. şi Aurel Vasiliu, *Bucovina în viaţa şi opera lui Eminescu* şi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu,* în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor“, 1956, nr. 1—2, p. 286.

mînt /.../ Precum noaptea izgoneşte ziua, precum valurile sînt împinse de valuri, aşa oamenii sînt înlocaţi /(sic) = înlocuiţi / prin alţi oameni". Deci: „Cînd valuri află un mormînt / Răsar în urmă valuri", sau „Cînd unul trece, altul vine / În astă lume a-l urma"... După P. Lupu şi ştiinţa e o „illuzie", iar „al nostru renume este un vis, un fulger /.../ Bogatul şi săracul curg amîndói cu o asemene iuţime către moarte"...

Răspîndită printre elevii de la Cernăuţi în vremea lui Eminescu era prolixa carte a profesorului de la Arad Al. Gavra: *Preambulul hronico-istoricesc, cu numele: Şincai şi Samuil Clain în cîmpi(i) Elysului* (1844, Buda). Găsim aici comparaţia lumii cu teatrul: „Toată lumea nu e altă decît un Theatru mare; trupurile: actori; înschimbările: jocuri, mirăzănii"... (p. 1; *mirozenie,* la I. P. Reteganul; cuvîntul e întrebuinţat şi de Ţichindeal, cu înţeles de minunăţie; cf. *Dicţionarul limbii române literare contemporane,* III, 1957, p. 91). Ideea o putea găsi şi Al. Gavra, ca şi Byron şi Eminescu, şi în *Elogiul nebuniei* de Erasm: „Or, ce este viaţa? Este un fel de comedie continuă, în care oamenii, deghizaţi în mii de feluri diferite, apar pe scenă"... (trad. G. M. Amza, 1942, p. 55—56). La fel şi în *Cum vă place?* de Shakespeare: „Întreaga lume este doar o scenă / Şi oamenii sînt toţi numai actori"... (trad. P. Grimm).

Pentru Al. Gavra „spaţiul şi timpul" sînt „plasmele lui Dumnezeu" (p. 3). Ca în *Scrisoarea I,* se întreabă şi el: „lauda posterităţii, lauda nemuririi", ca şi „Nădejdi omeneşti, pofte omeneşti, noroc omenesc, ce sînteţi altă, decît numai vise, decît un joc, decît nişte figuri de umbre /.../ Razele slavei /.../ apun, cununile eroilor de dafini /.../ să veştezăsc, toate întămăerile (sic) ce le dă pămîntul, sînt numai fum"... (p. 9). Al. Gavra citează, ca şi mulţi alţii, soarta cetăţilor Troia, Ninive, Babilon, grădina Semiramidei, ca să ajungă la concluzia că „nu e nimic statornic aci pe pămînt, încă nici coaja lui nu e aşa astăzi, precum ieşisă cîndva din mîinile Creatorului său, toate sînt trecătoare" (p. 11). *Memento mori* are ca substrat această idee, minus deismul lui Gavra. Ca şi Eminescu în *Scrisoarea I,* Gavra are nişte *Meditaţii despre vechimea universului* (în „Fóe literară", 1838, p. 139), unde-şi „aruncă cugetul-napoi spre timpul acela cînd încă toată firea, toate stihiile întru o necurmată din vecie dormitînd", au fost create planetele care, „scăpînd din *Haus,* după legile firii începură a se preface în trupuri cereşti". În alt fragment, ca în *Luceafărul* eminescian, Al. Gavra vorbeşte „Despre perirea unor lumi în unele ţinuturi ale goliciunii lumeşti şi despre naşterea în locul acestora a altor lumi". El e preocupat şi de stingerea soarelui şi de „surparea" universului. Ideea şi-o pune Gavra, aşa ca în *La steaua:* Lumina unei stele noi are de străbătut „veacuri peste veacuri şi timpuri peste timpuri", pînă cînd abia urmaşii noştri „o ar vedea acea steaoă", „Măcar că nimic în lume nu e mai iute, poate doară gîndul numai, decît lăţirea luminii". Sentimentul în faţa imensităţii cosmice îl zguduie şi pe Gavra ca şi pe Eminescu: „Ca firele năsîpului care sînt aruncate de valurile mării afară la ţărmuri, aşa fără număr au împrăştiat făcătorul lumii trupurile cerului prin spaţiul cest fără de margini". (p. 148). El arată că dispariţia unui soare sau a mai multor „trupuri" cereşti nu s-ar resimţi în imensitatea universurilor, căci „aşa de puţină ştirbire

s-ar face întru ţesătura totului cît s-ar face de ar sufla vîntul un fir de nă-sip"... (p. 148). Un cataclism universal, aşa cum îl prevede Eminescu în *Scrisoarea I*, „numai atunci poate fi, spune şi Gavra, de nu se vor cîrmui dînsele (trupurile) după legile firii, şi de nu să vor apleca puterilor ţentrale şi gravitaţiilor, ci să vor lăsa după dată şi noroc" (p. 149). Eminescu prevede că planetele vor scăpa din frînele gravitaţiei şi se vor azvîrli „rebele-n spaţ". Tot în 1838, în „Fóe literară" (nr. 21, 22 şi 23), Al. Gavra dă şi *Puţină cunoştinţă despre Machina lumii*, şi despre cosmografie, într-o prolixă mixtură mistico-ştiinţifică. La el, misticismul şi scepticismul *Nopţilor* lui Young se îmbină şi cu unele preocupări ştiinţifice luministe.

Sub influenţa *Nopţilor* lui Young este şi cartea *Prinţipii filosofice, politice şi morale de Colonelul de Vais*, tradusă de Comisul Costachi Gane[6], pe care *M. Eminoviciu st. d. cl. V gim.*, o dăruieşte „Bibliotecii gimnasiaştilor den Cernăuţi", iar bibliotecarul I. Botezat o înregistrează sub nr. 1865/69. Sfaturi ca acelea din *Glossa* eminesciană găsim şi-n această traducere: „Preferează liniştea în locul îmbulzirei, simplul în locul isteciunii, trainicul în locul strălucitului; fereşte-te de mulţime /.../ Aceasta ar fi o privelişte foarte tragicomică pentru un privitoriu neinteresat, de a ne vide intrigile, vînzoliturile, suspinurile, pentru himere de norocire, fără a lua aminte că izvorul ei este în lăuntrul nostru"... (p. 83). Deci, „Tu în colţ petreci în tine"... Incidental, Weiss vorbeşte şi de un Ruben şi de Lovelaţii (p. 323), pe care îi găsim şi la Eminescu, probă că amîndoi se referă la opera lui Richardson *Lovelace*, premergătoare lui *Child Harold* şi *Nopţilor*. În capitolul *Sămăluirea unui înţălept* (II, p. 26) consideră şi Weiss, ca şi Eminescu, că moartea e un fel de Nirvană salvatoare: „Moartea, grozava moarte, n-are nimic ce-l înspăimîntează (pe înţelept); singura sa icoană îl face mai liniştit /.../ el o socoteşte ca sfîrşitul nenorocirilor vieţii"... Moartea este un alt „chip de existenţă", unde omul nădăjduieşte că „va adormi în linişte". Opera plină de antiteze a lui Shakespeare o admiră şi Fr. Weiss ca şi Byron, Eminescu şi predecesorii săi (II, p. 53—54). Citind pe Epicur şi Young, Fr. Weiss dezvoltă tema din *Scrisoarea I* a lui Eminescu, la fel cu alţi romantici europeni, în frunte cu Byron: „Ce agiunge a fi micul nostru bulgăraş, de nouă mii de miluri încongiur. Aceasta nu-i mai mult decît o atomă pierdută în nemărginire; şi omul carele ar voi a încheia că mai încolo nu mai există nimică, ar fi mai ridicul decît insectele care, vegetînd la marginea unei frunze şi-ar închipui că ele concentrează toate scopurile şi toate minunile naturii şi ar gîndi că la căderea sa întregul univers să răsîpeşte" (II, p. 309). Omul „în toată vremea a fost în sînul naturei un vierme de nedesăvîrşire" (II, p. 306) şi, se întreabă Fr. Weiss: „Ce ajunge a fi încă şi aici fulgerul vieţii noastre de acum? Omul s-amestecă, se pierde, se desfiinţează sub mărita sa micşurime /.../ Proiecte, stăpînire, mărire, ştiinţă, totul se face nevăzut". Weiss alături de Volney, Villon sau Byron, se întreabă, în capitolul *Moartea*: „Ce s-au făcut atîte numeroase naţii despre care istoria ne arată cîteva suveniruri? atîţia monarhi, miniştri, războinici, învăţaţi şi alţi oameni vestiţi? atîtea mii de săraci neno-

[6] Iaşi, tip. Albinei, 1846.

rociţi ce gemeau sub lanţurile tiraniei, sub nedumeririle superstiţiei sau învăluirile războiului, a sărăciei şi altor dosăzi a naturii noastre ? Sau, mai apropiat de noi, ce s-a făcut neamul de mai înaintea noastră ? /.../ Ei sînt aceia ce în curînd noi avem a fi : ei au agiuns la ţălul către care noi mergem cu toţii fără a ne opri un minut, marii ca şi micii, bogaţii ca şi săracii" (II, p. 345). Ideea e dezvoltată şi în capitolele finale *Nemurirea* şi *Mormîntul*, unde cimitirul, noaptea, cu viziunea macabră a descompunerii cadavrelor, cum şi „o citire din scrierile lui Young îmi înalţă sufletul la tonul sujetului", cum mărturiseşte însuşi Weiss. Credem că înclinarea poetului începător Mihai Eminovici spre meditaţie asupra marilor probleme ale vieţii, ale soartei omului, ale universului şi ale morţii îi veneau în primul rînd de la lectura acestor *Prinţipuri filozofice* ale lui Fr. Weiss dăruite de el bibliotecii îngrijite de dînsul, începînd din 1865.

Problema morţii o găsea Eminescu şi în alt volum de versuri germane dăruit de el, tot acum, aceleiaşi biblioteci : *Aug. Fried. Langbeins auserlesene Gedichte* [7], înregistrat de I. Botezat sub nr. 1865/70. Acesta socoteşte şi el moartea ca un fel de Nirvană : „De ce am tremura în faţa ta ? / Prieteneşte ne conduce mîna ta uscată / Din vîrtejul furtunilor / Într-o ţară liniştită, fără vrajbă. / Acolo dispare ca fumul durerea săracului / Pe care-l apasă şi-l hărţueşte aroganţa rangului şi a bogăţiei ; / Acolo nu va mai fi trezit din dulcea aţipire / De zarva lor. / Cîte unul joacă aici un mare rol ; / Ca un turn priveşte peste toată lumea ; / Dar uite cum în faţa ta (A morţii) Se năruie greoi la pămînt /.../ Aşa sînt aruncaţi, la sfîrşitul jocului de şah, — Regii şi ţăranii într-un sertar".

Eminescu, elev de clasa a V-a, dăruieşte aceleiaşi biblioteci şi volumul *Vermischte Gedichte und Erzählungen* (1815) de Th. Körner, unde elementele clasice (Eol, Selene etc.) stau alături cu cele ale poeziei nordice (Scalzii) şi preromantice [8].

Alături de poezia romanticilor francezi ca Lamartine sau V. Hugo, imaginaţia poeţilor români din secolul al XIX-lea a fost zguduită de opera temerarului luptător pentru independenţa Greciei, Byron. Pentru cunoaşterea sa desigur că hotărîtoare au fost în literatura română traducerile anunţate încă din 1838 : *Din operele lui Lord Byron, traducere de I. Eliade. În tip. lui Eliade, 1839*, sau altele apărute în revistele acestuia [9]. Paul Cornea, în *Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* [10], arată că traducerile lui Byron sînt în al doilea rînd, după acelea din Al. Dumas, cu 19 titluri, în 26 volume, sub influenţa cărora apare la noi un „romantism energic" [11]. În *Cultura lui Eminescu* („Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", nr. 1—2/1956, p. 320) G. Călinescu indică o însemnare a lui Eminescu : Ms. 2276, II, f. 26 — *„Socialer Pesimismus bei Byron und Shelley"*,

---

[7] Berlin, 1807.
[8] V. Aurel Vasiliu, *Eminescu şi Th. Körner*, în „Luceafărul", 15 iunie 1968.
[9] Cf. *Catalog de cărţile ce se află în Libreria Rumânească din Bucureşti a D. D. Iosif Romanov*, Buc., în tip. lui Eliad, 1838, unde sînt anunţate traducerile acestuia din Byron.
[10] În vol. *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966, p. 38—76.
[11] Cf. Al. Duţu, *Primele contacte literare anglo-române* şi *Eminescu şi romantismul englez*, ambele în vol. *Explorări în istoria literaturii române*, 1969.

sau ms. 2291, f. 43 : *„über Byrons Manfred“*, iar *Don Juan* este considerat de poet ca *„der Epos des 19. Hunderts“*. Însemnările din manuscrisele lui Eminescu ne arată preocuparea sa continuă pentru opera lui Byron [12]. O influență byroniană se putea exercita în poezia română și prin intermediarul unor poeți francezi byronieni ca Lamartine, Vigny și Musset, sau Lermontov și Pușkin [13]. Mai ales din traducerile lui I. Eliade, poeți ca Cezar Bolliac, Al. Pelimon, C. D. Aricescu etc. vor fi inițiați în opera marelui poet englez, deși ei vor fi citit și traducerea franceză a lui Amédée Pichot (ed. II din 1820—1822), după care traduce I. Eliade și o întrebuințăm și noi, în ediția XV. Eminescu știm sigur că a cunoscut traducerile lui Eliade, căci în biblioteca pe care o îngrijea în Cernăuți se găsea înregistrată *Don Juan de la Lord Byron. Poemă epică, tradusă de I. Eliade. Buc. În tip. lui Eliade 1847*, dăruită bibliotecii de A. Pumnul (nr. inv. 1862/56). Byron își deplînge tinerețea : la treizeci de ani a pierdut iluziile și dragostea, simțind, împreună cu Bacon, că „timpul e, timpul fuge, timpul nu mai e“, căci spune el : „Junețea e un tezaur ce l-am cheltuit prea de timpuriu /.../ Inima mi s-a desecat iubind prea mult și capul făcînd rime“. El se întreabă ca și preromanticii : „Spre ce e bună gloria ? Spre a împle poate o mică pagină de hîrtie“ (p. 88) sau, cum spune Eminescu, pentru a fi trecut „Într-o notă prizărită, sub o pagină neroadă“. Și pentru Byron viața este o comedie, o scenă, o paradă *(A show)*, iar moartea calcă în picioare nimicurile vieții și „înghite sori ca pe raze, — lumile ca pe atomi, — anii ca pe ore“ ; și Byron, ca și Eminescu, citează vorbele lui Shakespeare „A fi sau a nu fi ? iată chestiunea“. De asemenea, el citează în *Don Juan* din *Nopțile* lui Young : „Unde este lumea ? exclamă Young la optzeci de ani, unde este lumea în care se născuse un om ? El era acolo : îl caut. El a plecat /.../ Oameni de stat, generali, oratori, regine, patrioți, regi și *dandy*, totul a dispărut sub aripile vîntului. Unde este Napoleon cel Mare ? Dumnezeu mai știe“. Și conchide : „Eu știu că nimic nu e durabil“. Byron își termină cîntul al XV-lea din *Don Juan* cu următoarea idee sceptică ce amintește de *Memento mori :* „Cursul etern al timpului duce departe fragilele noastre existențe ; unui val îi urmează un altul al oceanului spumegat al secolelor ; în timp ce monumentele imperiilor nu se arată decît o clipă, ca niște unde trecătoare“. Și Byron, ca și Eminescu, era un admirator al lui Kant. De aceea un relativism al timpului, așa ca la Eminescu, găsim și la Byron. Timpul este un : „Bătrîn capricios, pe aripile căruia orele se scurg cînd atît de repede, cînd atît de încet“ sau, în alt loc, el spune : „voi (oamenii) nu știți decît ceea ce pot să vă reveleze simțurile imperfecte și îngreuiate de vederea și auzul vostru“ (p. 183). Deci : „Urechea te minte și ochiul te-nșală“, sau ca în *Sărmanul Dionis* [14].

[12] Cf. Emil Turdeanu, *Lord Byron dans la poésie roumaine,* în „Revue des études roumaines“, 1955—56, p. 65—81.

[13] Cf. I. M. Rașcu, *Ecouri franceze în opera lui M. Eminescu,* în *Alte opere din literatura română,* 1938, p. 172—188.

[14] Mircea Cerban, *Mihai Eminescu și teoria relativității,* în „România literară“, 1959, nr. 24, 20, se referă la relativismul timpului și spațiului la Eminescu, cu cinci decenii înaintea enunțării pe baza științifică formulată de către Lorentz-Einstein. De fapt, el trebuia să se refere numai la concepția relativismului lui Kant și Schopenhauer.

În afară de scepticismul derivat din *Nopţile* lui Young, găsim şi atitudinea revoluţionară a lui Byron, exprimată în *Don Juan*: „Voi combate, cel puţin în cuvinte (şi — dacă ocazia s-ar prezenta, în faptă) pe aceia care fac război gîndirii ; — duşmani ai gîndirii, cei mai cruzi sînt şi au fost totdeauna tiranii şi sicofanţii lor". De aceea, Byron adaugă ca şi Eliade : „eu doresc ca oamenii să fie liberi atît de tirania plebei *(la populace)*, cît şi de aceea a prinţilor" (p. 382) sau, cu vorbele lui Eliade : „Urăsc tirania dar mă tem de anarhie". Byron încheie : „astfel eu nu voi amesteca glasul meu cu strigătele şacalilor tiraniei".

Dorinţa lui Eminescu din *Mai am un singur dor,* sau din *Cezara* o găsim şi la Byron în poema *Euthanasia* (cuvîntul îl găsim într-o traducere a lui Veniamin Costachi din Evghenie Vulgaris şi în *Cezara).* Byron îşi doreşte o moarte în liniştea singurătăţii : „Cînd timpul îmi va aduce, mai curînd sau mai tîrziu, acest somn fără vise care închide ochii celor ce nu mai sînt, zeu al uitării, de-ai putea tu să-ţi întinzi aripile tale peste patul meu de moarte ! Nici un amic, nici un moştenitor să nu vină să urmărească cu regret sau cu nerăbdare lovitura care mă va ameninţa /.../ Aşadar ultima mea oră să fie singuratică ; să nu aud nici regrete, nici hohote. Dacă sînt oameni care nu s-au temut de apropierea morţii, fără îndoială că pentru dînşii durerea a fost scurtă sau chiar necunoscută". Poema *La Euthanasia* a apărut şi în foiletonul din „Curierul românesc" din 1847, tradusă de I. Eliade după A. Pichot şi E. de Salle, ed. II, 1820—1822. Eliad traduce astfel : „Este oare atît de penibil a muri şi a se duce unde toţi s-au dus înainte de mine, unde toţi caută a se duce ? Ce este moartea decît a recădea în nimicul în care am fost mai înainte de a mă naşte la viaţă şi la amaruri ? Să ne numărăm zilele fără întristare şi să mărturisim, oricare a fost, că e mult mai bine d-a nu mai fi cineva". Asemănarea cu *Mortua est* apare limpede.

În volumul din 1839 Eliade traduce şi poema *Corsarul,* unde eroul misterios Conrad e un romantic demonic : „În dispreţul lui era un surîs de om care totodată aţîţa nişte mişcări şi de turburare şi de frică" (p. 15). Acest demonism va trece şi la *Conrad* a lui D. Bolintineanu şi la Eminescu. Corsarul Conrad, îndrăgostit de Medora, este prins de paşa Seid şi salvat de Giulnara îndrăgostită de el. Poema are o acţiune plină de peripeţii romantice, într-un cadru tot atît de romantic : „regina nopţii îşi începe silenţioasa dominire (fr. *dominer*). Nici un arbore întunecos nu ascunde casta ei frunte" (p. 62—63). „Regina nopţii moartă", din *Melancolie* de Eminescu, ne apare la Byron şi în altă parte : „Însă deja de la vîrful Himetului pînă-n cîmpie, regina nopţilor începe domnia tăcută. Fruntea sa de argint nu este voalată, discul său luminos nu este înconjurat de nici un nor premergător furtunilor" (A. Pichot, p. 46). Şi Bolintineanu are metafora eminesciană : „În pulberea de stele eterul s-a-nvelit ; / Iar alba lor regină cu părul aurit, — se-naltă printre umbre". Poema *Lara* e o continuare a *Corsarului.* Lara e un romantic blazat, ca şi Byron : „El toate le gustase şi desecase toate sorgintele fericirii şi durerii". El e plin de sentimente contradictorii, specifice geniului romantic : „Sclav al tuturor pasiunilor extreme" ca şi eroii lui Eminescu din *Geniu pustiu.* Ura şi iubirea îşi caută refugiul în somn : „Acolo bucuria s-alină şi mîhnirea suspină chemînd

somnul, dulce uitare a vieţii în care infortunatul îşi află o scăpare în contra relelor. Acolo dorm asemenea şi speranţele amorului în delir, şi perfidia, şi răutatea, turmentele urei şi projetele ambiţiei geloase. Aripile uitării colindă asupra tuturor şi existenţa e ca într-un mormînt îngropată". Un imn închinat somnului, ca la Eminescu: „somnul, vameş vieţii", găsea poetul român şi în piesa *Sardanapal*, cunoscută de el din vreo traducere germană: „O tu, zeu al repaosului! care domneşti pe pleoapele închise şi pe visele dulci, zeu al somnului /.../ încerci să semeni cu moartea, sora ta /.../ căci atunci noi sîntem fericiţi, pentru că sîntem poate în cel mai înalt grad sub imperiul acestei surori întunecate, tăcută şi fără trezire". Sînt vorbele spuse de Myrrha la căpătîiul iubitului ei Sardanapal (A. Pichot, p. 424). O Miră găsim şi-n *Dodecameronul* dramatic al lui Eminescu, pentru care somnul, visul şi moartea sînt strîns legate: „Că vis al morţii eterne e viaţa lumi-ntregi", sau „Că e vis al neființei universul cel himeric". Cu acţiuni pline de dramatism sînt şi traducerile lui Eliade *Mazeppa* şi mai ales *Parizina*, care are asemănări cu *Dodecameronul* eminescian: Hugo, fiul lui Azo, trăieşte cu mama sa vitregă şi e omorît de tatăl său. Poema *Mireasa d'Abidos* are un conflict tragic shakespearian: Paşa Giaffer şi-a omorît fratele, iar fiica sa se îndrăgosteşte de Selim, fiul fratelui omorît; acesta este ucis la rîndul său de Giaffer. Fratricidul este şi tema din *Gemenii* de Eminescu. De un romantism exagerat este şi acţiunea din *Oscar D'Alva* care a influenţat şi încercarea dramatică *Sarmis*, cu aceeaşi temă a fratricidului. Oscar, eroul lui Byron, este omorît de fratele său care îi ia logodnica, dar la nuntă apare fantoma celui mort. Poema, în afară de traducerea lui Eliade (care întrebuinţează cuvîntul *selbe*, ca Eminescu şi Alecsandri), mai fusese tradusă şi de C. Negruzzi în „Spicuitorul Moldo-Român" din 1841 [15]. Corespondenţe între poema lui Byron şi *Gemenii, Sarmis, Mureşan, Nunta lui Brig-Belu* etc., stabileşte şi E. Turdeanu în *„Oscar of Alva" de Lord Byron* [16]. De un dramatism romantic este şi piesa *Cei doi Foscari*, unde fiul dogelui exclamă: „moartea nu este decît un somn", iar întreaga operă este predominată de un scepticism în genul lui Young. În *Elegii la Thyrza*, ca şi în *Mortua est*, Byron deplînge moartea iubitei sale care este „scăparea ta de toate relele acestei lumi". Traducătorul Eliade întrebuinţează expresii şi repetiţii preeminesciene: „În *van* a mea *liră* ar vrea să repete nişte dulci acorduri /.../ În *van* nişte alegri companioni risipesc un moment relele noastre /.../ însă inima... inima rămîne solitariă". (p. 242).

Titanismul eminescian, despre care vorbeşte şi D. Popovici (*La littérature roumaine à l'époque des lumières*, 1945), îşi are sorgintea în poema byroniană *Prometeu* din traducerea lui Eliade: „Titan! tu ai cunoscut lupta suferinţii şi a voinţii, ce sfîşie inima fără a da moartea /.../ Crima ta, demnă de un zeu a fost, căci ai avut compătimire, ai vrut să împuţinezi, prin preceptele tale, grămada miserelor (sic) umane şi căci ai vrut să-şi afle omul tăria în sufletul său". (p. 260). Revolta titanică împotriva lui Dumnezeu o exprimă şi poezia lui Eliade *Disperaţia:* Dumnezeu, un „persecutor", nu a vrut să feri-

---

[15] Cf. P. Grimm, *Traduceri din literatura engleză*, în „Dacoromania", III, p. 301—302.

[16] „Studii literare", III, 1944, p. 62 ş.u.

cească pe om : „Tu puteai însuși cu toată invidia ta măreață / Să reverși peste făptura-ți fericire și viață / Din eternitatea ta !" Eliade se adresează oamenilor : „Moștenitori ai durerii, nu sperați c-a lui turbare, / Alinată vre odată, vă va mai da răsuflare, / Să adoarmă vre un chin", pînă cînd moartea „Va-nghiți pe tot d-auna în tăcere afundată / Și durere și suspin". Acest demonism îl găsim și în misterul *Cain* (1821), influențat de *Paradisul pierdut* al lui Milton. La Byron, Lucifer îl socotește pe Dumnezeu un tiran care „e mare, însă în mărimea sa nu e mai fericit decît noi în rezistența noastră ! bunătatea nu ar fi creat răul". Ideea o găsim și la Eliade în poema *Căderea dracilor* (1840). El se întreabă : cum poate exista „un zeu pervers cu mintea / Gelos d-a sa făptură, nedrept, cumplit, teribil /.../ Într-un delir culpabil de ură, de vendictă, / Să dea pe mîna morții umanitatea-ntreagă ?"... Sînt probleme și revolte pe care le găsim în *Demonism* sau în *Geniu pustiu*, unde eroul este ca „un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un satan nu cum și-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un satan frumos, de o frumusețe strălucită, un satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniu și iadul îndărătnicia /.../ pentru ca în urmă, căzut pe pămînt să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor"... E același titanism și satanism din *Sărmanul Dionis, Înger și demon, Odin și poetul* [17] etc. Șerban Cioculescu afirmă : „Fără a fi fost înrîurit de satanismul byronian, ca alți poeți români de la Eliad pînă la Macedonski inclusiv, mesajul său de tinerețe (al lui Eminescu) și chiar acel al maturității este dominat de imaginea și ideea demonismului" [18]. Totuși un satanism se vede și în *Mureșanu :* „O, satan, geniu mîndru, etern al disperării / Cu geamătul tău aspru ca murmurele mării" [19] etc. D. Popovici deosebește *satanicul,* caracterizat prin negația consecventă, și *demonul,* care ezită între afirmație și negație : Mefisto este satanic, fiindcă în permanență tăgăduiește [20].

În *Cain* al lui Byron, Lucifer, ca și Hyperion al lui Eminescu, este nemuritor, nu e supus legii timpului și-i propune lui Cain să străbată spațiile într-o oră : „Cu noi acțiunile sînt eliberate de timp și noi putem să restrîngem eternitatea într-o oră, sau să întindem o oră într-o eternitate. Noi nu trăim socotindu-ne zilele ca muritorii"... (trad. A. Pichot, I, p. 28—29). Tot în *Cain,* imensitatea universului e pusă în antiteză cu nimicnicia omului. Dragostea este „o iluzie enervantă și impură, o adevărată mreajă pentru a te ațîța la înmulțirea de noi suflete și a noilor corpuri, toate predestinate să fie fragile și numai unele destul de fericite"... (*ibidem,* p. 31—32). Ideea o găsim și în *Glossa* lui Eminescu : „Lumea-ntinde lucii mreje... ca să schimbe-actorii-n scenă". Tema „fortuna labilis" o găsim și în *Asediul Corintului :* „Astfel este timpul inexorabil ! El nu va respecta nici viitorul, ca și trecutul, lăsînd totdeauna destule rămășițe pentru a ne face să gemem după ce a fost și ceea ce va fi" (p. 174). Aceeași temă o dezvoltă amplu Byron și în *Pelerinajul lui*

---

[17] Cf. Matei Călinescu, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu.*

[18] *Mihai Eminescu — Titanism și demonic,* în „România literară", 1969, nr. 28.

[19] Cf. George Munteanu, *Titanism și contemplație luciferiană în poezia lui Eminescu* și *Umanismul poeziei eminesciene,* în vol. *Atitudini,* 1968, p. 66 și 318—322.

[20] *Poezia lui Mihai Eminescu,* Ed. tineretului, p. 191—192.

11 — Romantismul românesc și romantismul european — c. 339

Childe-Harold : „cît de zadarnice sînt palatele pămîntului, cînd trecerea valurilor timpului inexorabil le-a transformat în dărîmături !“ Numai cîntecele poporului perpetuează amintirea trecutului şi a eroului : „Cînd marmurele se dărîmă, cînd analele lipsesc, cîntecele ciobanilor imortalizează renumele său (a eroului) în pericol de a pieri“... Ideea din *Memento mori* a lui Eminescu şi din poema *Edessa* (1863) a lui Bolintineanu, pe care I. Slavici o găsea şi la Firdoùsi, o repetă mereu şi Byron descriind ruinele diferitelor cetăţi, pentru a scoate concluzia sceptică, adresîndu-se omului : „Ai vrea să supravieţuieşti marmorei sau stejarului, cînd naţiunile şi lumile sînt supuse Timpului ?“ (p. 299).

Eminescu are în *Luceafărul* tema dragostei dintre un nemuritor şi o muritoare, ca în „misterul“ lui Byron *Cerul şi pămîntul*, a cărui traducere o anunţa Eliade în 1838. Două muritoare din vremea potopului lui Noe, Anah şi Aholibamah, sînt îndrăgostite de serafimii Azaziel şi Samiasa. Anah îl invocă, aşa ca în *Luceafărul* : „O Serafime ! auzi-mă din înălţimea sferei tale, oricare ar fi astrul care conţine gloria ta /.../ Eternitatea este partea ta /.../ Tu străbaţi nenumăratele tale lumi, tu vezi faţa Aceluia care ţi-a dat măreţie, după cum a făcut din mine una din cele din urmă din creaturile rasei exilate din Eden.“ Anah cere îngerului „de esenţă nemuritoare“ să-şi amintească de dragostea ei şi că „durerea este elementul nostru (Al muritorilor) Şi fericirea un Eden aşezat departe de vederea noastră, cu toate că amestecat uneori cu visurile noastre /.../ Apari, locuitor al cerurilor, Azaziel al meu ! lasă astrele luminii lor proprii“ (IV, p. 79). Şi Aholibamah îl cheamă pe iubitul ei nemuritor Samiasa, punîndu-i condiţii, ca şi Cătălina : „Dacă spiritul tău te îndeamnă să vii la mine, scoboară şi împărtăşeşte soarta mea /.../ scoboară-te ; primeşte dragostea pe care o muritoare o poartă unui nemuritor ! Dacă cerurile îţi oferă mai multă fericire decît tu nu poţi da sau primi lîngă mine... rămîi în ceruri !“ (p. 79—80). Iafet, fiul lui Noe, îndrăgostit şi el de Anah, caută s-o convingă să renunţe la dragostea ei căci „Astfel de uniri între un nemuritor şi o muritoare nu pot să fie fericite nici sfinte“ (p. 95). Anah pleacă însă în altă sferă cu Azaziel — deci situaţia este inversă decît în *Luceafărul*, unde Cătălina preferă pe muritorul Cătălin. Arhanghelul Rafaiel, trimis anume din cer ca să-i convingă pe cei doi îndrăgostiţi să renunţe la dragostea lor pentru muritoare, aduce argumente similare celor din *Luceafărul* : „fiicele oamenilor nu au cu ce compensa fericirea cerului pe care îl veţi regreta prea tîrziu /.../ Ah ! fugiţi ! voi nu puteţi muri ; acelea pe care le iubiţi nu vor mai exista şi voi veţi umple aerul de plînsete pe o argilă pieritoare /.../ Gîndiţi-vă cît de deosebită este esenţa voastră de a lor /.../ De ce să împărtăşiţi moştenirea blestemată a unei rase creată pentru a fi răvăşită de ani, atacată de griji şi secerată de moarte, regină a imperiului oamenilor ?“ Cu toate argumentele Arhanghelului, Azaziel nu renunţă la iubita sa Anah şi o îndeamnă : „Vino, Anah ! părăseşte această vastă închisoare unde elementele aleargă pentru a restabili haosul (Potopul) ; într-o lume mai strălucită decît aceasta tu vei respira o viaţă aeriană : sînt alte locuri decît norii aceştia întunecaţi“ [21].

*

[21] Cf. D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*, 1939.

S-au cercetat în opera lui Eminescu tot felul de „izvoare şi influenţe" din opere străine şi autohtone. Iată părerea lui Byron despre această problemă a influenţelor, arătată în prefaţa la primul său volum *Hours of Idleness* (1807): „N-am vizat o originalitate exclusivă; cu atît mai puţin mi-am propus un model exclusiv /.../ În piesele originale s-ar putea găsi o coincidenţă accidentală cu autori pe care am avut obişnuinţa să-i citesc; însă sînt inocent de orice plagiat voit. A produce ceva în întregime nou într-un timp atît de fecund în poeţi, ar fi o încercare herculeană; toate subiectele au mai fost tratate şi epuizate" (trad. A. Pichot, I, p. 171). Asemenea *coincidenţe accidentale* (şi numai rareori intenţionate, ca în sonetul *Veneţiei* sau în *La steaua*), găsim şi în opera lui Eminescu, fără ca prin aceasta valoarea ei să fie diminuată, după cum nu sînt diminuate nici operele lui Shakespeare, Byron etc.

Idei şi sentimente despre soarta omului în univers şi nimicnicia lui în faţa naturii eterne, despre situaţia nefericită a geniului în societate, despre nedreptatea socială, despre problema morţii şi a scopului vieţii şi atîtea alte teme de natură preromantică [22] din secolul al XVIII-lea şi romantică [23],

---

[22] Despre preromantism, cf. P. Van Tieghem, *Le préromantisme* (2 vol., Paris, 1924—1948) şi idem, *Le romantisme dans la littérature europénne*, 1948, Cf. *Romantismul în literatura română* (Contribuţii bibliografice) cu un *Cuvînt înainte* de Mircea Tomescu, 1965. G. Călinescu, în *Clasicism, romantism, baroc*, din vol. *Principii de estetică* (1968, p. 347 şi urm.), face o lapidară precizare a diferenţelor dintre romantism şi clasicism, arătînd că „Nu există în realitate un fenomen artistic pur clasic ori romantic /.../ Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic /.../ Clasicism — Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină". Cu atît mai mult, adăugăm noi, nu se poate face o diferenţă tranşantă între preromantism şi romantism, aşa cum s-a putut constata şi din paginile de mai sus. O caracteristică generală a romanticului este antiteza în toate manifestările sale temperamentale şi literare, fiind „combătut de pasiuni şi chinuit de probleme", aşa cum spune G. Călinescu (*op. cit.*, p. 356).

[23] Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*, în *Romantismul european*, culegere de conferinţe, Bucureşti, 1932; Al. Philippide, *Romantismul permanent*, în *Studii de literatură universală*, Bibl. şcolarului, Ed. Tineretului, 1966; M. Ralea, *Contradicţiile romantismului*, în *Scrieri din trecut în literatură*, ESPLA, 1963; Ion Pulbere, *Problema definirii romantismului şi raporturilor sale cu preromantismul*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai" seria Philologia, fasc. 2, Cluj, 1962, p. 81—94; G. C. Nicolescu, *Contribuţii la definirea şi delimitarea romantismului românesc*, în vol. *Studii şi articole despre Eminescu*, E.P.L., 1968, p. 171—198, caracterizează romantismul prin: individualism, subiectivism şi sentiment, imaginaţie, izolare şi interiorizare, meditaţie, nelinişte, fantezie, pasiune, aspiraţie spre infinit şi obscur, nesocotirea normelor clasice (p. 172 şi 173). Lucian Blaga, *Despre romantism*, în vol. *Zări şi etape*, E.P.L., 1968, p. 81 şi urm., subliniază *patosul mişcării*: „În poezie se pare că nimeni nu s-a pătruns de patosul mişcării, propriu romantismului, în aceeaşi măsură ca Byron" (p. 83). Caracteristică pe care o găsea la Eminescu şi Tudor Vianu, *pasiunea creatoare, elementul romantic* şi *anecdota cosmică* sînt alte aspecte ale poeţilor romantici, subliniate tot de Lucian Blaga, în acelaşi studiu, iar în *Universalism romantic* (*ibidem*, p. 263) el insistă asupra faptului că „romanticul simpatizează mai presus de orice cu acele zone cărora confuzia şi interferenţa undelor alcătuitoare le sînt inerente. Ei nu iubesc nici ziua, nici noaptea, ci amurgul; ei nu iubesc nici somnul nici trezia, ci reveria. Ca genuri literare ei încearcă mai ales pe acelea în care se face şi poezie şi filozofie şi profeţie (...). Romanticul înclină haotic spre universalism, pe care l-am numi de alchimie"... şi citează părerea lui Fr. Schlegel că „orice geniu e universal" (p. 264). O concisă caracterizare a romantismului la Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, E.P.L., Bucureşti, 1969, p. 190 şi Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne* şi *Literatura comparată*, trad. Al. Dima, E.L.U., Bucureşti, 1966. Ei nu socotesc fenomenele literaturii romantice care prezintă asemănări ca influenţe, ci ca paralelisme.

frecvente în literatura europeană de la începutul secolului al XIX-lea, teme atît de prolixe la Eliade, Bolintineanu, Bolliac, Aricescu, N. Nicoleanu, A. Pelimon, G. Baronzi, Radu Ionescu, Al. Sihleanu etc. au căpătat sub pana genialului Eminescu o supremă strălucire. Sensibilitatea sa puternică și cugetarea adîncă le-au îmbrăcat într-o haină surprinzătoare de imagini, așa că toată poezia anterioară lui pare perimată, deși avea multiple legături cu ea. Frumusețile fragmentare și incidentale ale precursorilor devin la Eminescu sinteze unice și profunde.

Dacă ne gîndim la varietatea temelor care au frămîntat mintea și sufletul lui Eminescu, teme care se găseau fragmentar redate și de scriitorii români predecesori și contemporani, împrumutate din literatura universală și mai ales de la scriitorii romantici, atunci ne vine în minte paradoxul lui Emerson din eseul său despre Shakespeare: „Te simți tentat parcă să spui că adevărata forță a geniului stă în a nu fi cîtuși de puțin original; în a fi extrem de receptiv; în a lăsa lumea să facă totul și în a îngădui spiritului epocii să treacă nestingherit prin cuget"[24]. Dar, adăugăm noi, a fi numai receptiv nu e singura calitate a geniului, și nu cea dominantă. A transfigura elementele receptate și a le imprima specificul individualității creatoare, aceasta este esența genialității. Acest fapt îl confirmă de altfel și Emerson, atunci cînd afirmă că la Shakespeare „posibilitatea preschimbării lucrurilor în cîntec este demonstrată"[25]. Același lucru îl putem spune și despre Eminescu: Elementele disparate acumulate în subconștient de la predecesori au devenit și la el cîntec, un cîntec genial. De altfel, o caracterizare a felului cum ideile și temele împrumutate sau sugestiile venite de la predecesori erau prelucrate în subconștientul geniului creator eminescian o găsim într-o însemnare a sa din ms. 2289, f. 15[26]: „Oamenii învățați, dar fără talent propriu, adică purtătorii sciinței moarte, mi-i închipuiesc ca o sală întunecată cu o ușă de intrare și una de ieșire. Ideile streine intră printr-o ușă, trec prin întunerecul sălii și ies pe cealaltă, indiferente, sigure, reci... Capul unui om de talent e ca o sală iluminată, cu pereți și oglinzi. De afară vin ideile într-adevăr reci și indiferente — dar ce societate, ce petrecere găsesc!" Așa trebuie să ne închipuim influențele străine asupra lui Eminescu. Complexitatea sa sufletească se amalgama la flacăra genialității sale creatoare așa de intim și original cu sugestiile străine încît acestea deveneau aproape de neidentificat. Tot geniului său excepțional, unic în literatura română, i se poate aplica și o altă însemnare a sa din ms. 2255, p. 256: ...„pămîntul nostru e mai sărac în genii decît universul în stele fixe și mai lesne se naște în văile nemăsurate ale chaosului un nou sistem solar, decît pe pămînt un geniu".

Tudor Vianu, vorbind despre *Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe* (ale lui Eminescu), arată că „Stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv, împerecheată cu dovada că poetul l-a cunoscut dintr-un text anumit"[27]. Această dovadă ne-am străduit noi s-o

[24] *Eseuri*, trad. de Leon Levițchi, E.L.U., 1968, p. 169.
[25] *Ibidem*, p. 181.
[26] Cf. Constantin Noica, *Ce cuprind caietele lui Eminescu*, în „Steaua", 1969, nr. 6, p. 7.
[27] *Studii de literatură română*, 1965, p. 231.

arătăm în lecturile juvenilului elev Mihai Eminovici din biblioteca elevilor lui A. Pumnul, unde el însuşi a fost bibliotecar şi a dăruit zece cărţi în 1865—1866. Totuşi, T. Vianu are dreptate cînd afirmă precaut că analogiile „nu pot fi interpretate în sensul unui izvor literar precis", căci aceste „izvoare literare" se reduc adesea numai la vagi sugestii şi „manifestă un spirit general care a pătruns şi producţia poetului nostru în epoca tinereţii" *(ibidem)*. Dacă în opera lui Eminescu găsim numeroase teme romantice byroniene şi preromantice, venite prin lectura traducerilor lui Eliade şi S. Marcovici, sau din traduceri germane, teme răspîndite şi în poeziile mai tuturor poeţilor premergători lui Eminescu, de un lucru trebuie să fim convinşi : că poetul nostru şi-a dat seama că o literatură specific naţională trebuia să se bazeze pe creaţiile populare, indiferent ce alte elemente se grefau acolo [28]. Acest adevăr îl afirmă Eminescu în 1882 : „Alecsandri numai el e în generaţia veche acela care şi-a încuscrit din capul locului talentul său individual cu geniul poporului românesc şi de aceea el, împreună cu Negruzzi, Donici ş.a., e întemeietorul unei literaturi nu copiate sau imitate după Lord Byron sau Lamartine, ci în adevăr naţională". Acest fapt îl mai constată poetul şi la I. Slavici, I. Creangă, N. Gane care „reflectă tinereţea etnică, curăţia de moravuri, seninul neamului românesc". Acest specific naţional trebuie să-l aflăm şi în opera creatorului *Luceafărului*, dincolo de orice alte elemente infiltrate întîmplător în urma lecturilor numeroase, mai ales din epoca cea mai receptivă a adolescenţei sale.

PRÉROMANTISME ET ROMANTISME BYRONIEN CHEZ EMINESCU ET SES PRÉDÉCESSEURS

Résumé

L'auteur se propose de souligner quelques problèmes et thèmes dans les oeuvres de préromantiques comme Edward Young, dont *Les Nuits* ont été traduites en roumain par Siméon Marcovici (1831 et 1835) ; le livre se trouvait dans la bibliothèque des élèves d'Aron Pumnul pendant que le jeune élève Eminescu y était bibliothéquaire ; de même, il connaissait la traduction de P. Lupu *L'Homme conseillé par la raison* et *Le Préambule chronique-historique* (Buda, 1846) par Al. Gavra. Eminescu lui-même donna à la bibliothèque le livre de Fr. Weiss *Principes philosophiques*, traduit en roumain par C. Gane (1846).

[28] Al. Dima, în *Principii de literatură comparată*, ed. cit., p. 204, citează printre diferenţele dintre romantismul românesc şi cel apusean pe acel al „lipsei de puritate", căci romantismul românesc apare „în coliziune cu celelalte curente ale timpului, cu clasicismul sau cu realismul", dar mai ales, adăugăm noi, cu preromantismul, fapt ce se observă şi la romantici ca Byron, Lamartine şi Eminescu. Inspiraţia din trecut, inspiraţia folclorică şi un criticism realist-social predomină în romantismul românesc, mai presus de pesimismul venit prin filiera lui Young şi Schopenhauer.

Il donna aussi les poésies allemandes de A. Fr. Langbein (1807) et celles de Th. Körner (1815).

Parmi les thèmes qui attirèrent l'attention du poète Eminescu on insiste sur le sort de l'homme dans l'univers (*„fortuna labilis"*) la situation du génie dans la société, la critique du despotisme et des iniquités sociales, le problème de la mort et du but de la vie, la vie comme théâtre etc. Ces thèmes se trouvent non seulement chez les préromantiques, mais aussi dans les oeuvres du romantique Byron, connues par Eminescu premièrement dans la traduction roumaine de I. Héliade, consultée dans la même bibliothèque. Par ces lectures on peut expliquer l'inclination du poète vers „le pessimisme" et les méditations philosophiques dès l'âge précoce de 15—16 ans, quand il connut aussi les principes généraux de la philosophie de Schopenhauer (par un exposé sommaire de son professeur Alois Scherzel, publié dans un *Programme* du lycée ou il était élève).

Ces thèmes qui circulent dans la littérature universelle à la fin du XVIII-ème et au début du XIX-ème siècle furent assimilés par le génie eminescien, en concordance avec le spécifique national du folklore roumain.

Antiteza romantică eminesciană

JANETA BEŞLIU şi DUMITRU TIUTIUCA

Antiteza romantică a constituit de cele mai multe ori numai obiect de referire în discuţiile asupra creaţiei romantice eminesciene, fără a se valorifica specificitatea procedeului în repertoriul vast al lirismului şi imaginaţiei. T. Maiorescu, care a avut meritul de a fi deschis drumul exegezei eminesciene în studiul *Direcţia nouă în poezia şi proza română*, apreciind caracterul modern infuzat literaturii noastre prin poezia eminesciană (concepţie înaltă, ironie profundă, farmec de limbaj etc.), deşi sesizează frecvenţa antitezei în creaţia poetului, îşi exprimă rezerva faţă de excesivitatea conţinutului ei în poeziile începutului menţionînd: „*Epigonii* cuprinde o antiteză foarte exagerată" [1].

Esteticienii şi eminescologii noştri de prestigiu înregistrează existenţa antitezei romantice, neinsistînd asupra valorilor ei identice şi expresive. Este concludent, în acest sens, regretul lui D. Popovici care în încheierea cursului său *Poezia lui Eminescu*, scria: „o adîncire a *Scrisorilor* ne-ar fi pus în situaţia de a vedea în ce fel funcţionează la Eminescu antiteza romantică" [2]. În sfera aceloraşi preocupări se înscrie şi valorosul studiu al regretatului academician T. Vianu, privind epitetul antitetic caracteristic poeticii eminesciene [3].

Interesul pentru valenţele multiple ale antitezei romantice, cu complexitatea categoriilor şi structurilor ei, se justifică prin clarificările pe care ea le facilitează în problematica frumosului şi prin locul definitoriu pe care îl ocupă în poetica romantică şi în poezia eminesciană, afirmare la cea mai înaltă tensiune artistică a romantismului românesc.

Antiteza, figura retorică „care constă în a opune în aceeaşi frază, două idei, două expresii, două cuvinte de sens total contrar" [4], după definitia curentă a dicţionarelor, este o modalitate artistică profund legată de însăşi concepţia frumosului. Întrucît viaţa spirituală este expresia unui antagonism inerent între tendinţa spre unitate cu caracter integrator şi tendinţa spre

---

[1] T. Maiorescu, *Critice*, EPL, p. 92.
[2] D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Ed. tineretului, col. „Lyceum", 1969, p. 331.
[3] T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Despre stil şi artă literară*, Ed. tineretului, 1955, p. 159 şi urm.
[4] *Grand Larousse encyclopédique*, I, f.a., sau *Dicţionarul enciclopedic român*, I, Ed. ştiinţifică.

individuaţie cu caracter dispersator, iar în sînul frumosului acest joc antitetic duce la o unitate profundă, la armonie, frumosul este terenul unei evidente manifestări a antitezei. Dialectica ascunsă a frumosului a fost sesizată încă din Antichitate, deşi a rămas insuficient urmărită pe terenul esteticii. Aristaxenos din Tarent, discipolul lui Aristotel, surprinde structura antitetică a frumosului în domeniul muzicii, observînd ambitendinţa care se poate regăsi în toate domeniile frumosului naturii şi artei. După cum arăta L. Rusu în *Dialectica Frumosului* „aceste directivări imanente şi acordarea în funcţie de ele constituie logica inerentă a frumosului" [5].

Această vibraţie a frumosului transmisă cu profundă rezonanţă în emoţia estetică a omului e cristalizată în unitatea în varietate ce determină, după precizarea lui L. Rusu, „specificul frumosului" [6] şi rezonanţa peste timp şi spaţiu. Ideea că „frumosul... reprezintă o tensiune între anumiţi factori antitetici" din a căror acord se formează o sinteză, o armonie dinamică ce conferă artei misterul, inefabilul, a fost sesizată în Evul Mediu de Averroes (el distingea *natura naturans* şi *natura naturata*), şi apoi îmbrăţişată de filozofia Renaşterii, preluată de Spinoza şi de esteticienii contemporani.

Jocul forţelor antagoniste din a căror sinteză curge însăşi viaţa, joc reflectat în forme expresive prin mijloacele artei constituie o permanenţă a structurilor poetice profunde, proprii personalităţilor care sintetizează însăşi structura umană în formele ei superioare. În această direcţie putem defini în primul rînd o latură a specificului eminescian, amplificată şi motivată de elementele de cultură şi filozofie, şi în ultimă instanţă de climatul istoric dominat de discrepanţa între ideal şi real.

Natura dialectică a frumosului, dinamica unificatoare a antitezelor, exprimînd aspiraţia permanentă a omului spre perfecţiune, are grade variate de vibraţie, cristalizate în stilurile artei, condiţionate de datele triadei adevăr, bine şi frumos, ce-şi exercită atracţia în cursul evoluţiei istorice a societăţii. Fiecare epocă îşi are astfel stilul său, „deci o închegare de natură formală, sorbindu-şi seva din straturile esenţelor adînci" [7]. Esenţialitatea frumosului bazată pe nemulţumirea generată de contradicţiile interne sociale, de confruntarea artistului cu el însuşi, cu lumea, se accentuează pînă la dramatism în climatul agitat de revoluţiile societăţii burgheze, configurîndu-se artistic în romantism.

De aceea descifrăm în însăşi inima romantismului, după cum arăta şi E. Fischer, „triada dialectică : teză (unitatea de origină), antiteză (înstrăinarea, izolarea, fragmentarea) şi sinteză (soluţionarea contradicţiilor, împăcarea cu realitatea, identitatea subiectului cu obiectul, paradisul recucerit)" [8].

Expresia filozofică a acestei epoci, tributară şi filozofiei clasice germane prin Kant, Schopenhauer şi mai ales prin Hegel, întruneşte în triada hegeliană

---

[5] L. Rusu, *Logica frumosului*, ELU, 1968, p. 109.
[6] *Ibidem*, p. 104.
[7] *Ibidem*, p. 163.
[8] E. Fischer, *Necesitatea artei*, Ed. Meridiane, 1968, p. 65.

dialectica lucrurilor (a fenomenelor, a lumii, a naturii), deşi, cum arăta Lenin, idealismul viciază actul dialectic, pornindu-l de la o abstracţie (teza), trecîndu-l prin etapa obiectivării spiritului în natură (antiteza) şi sfîrşind cu sinteza, în care spiritul ca temei absolut al ideii şi naturii depăşeşte contradicţia şi, deci, realitatea.

În sînul familiei spirituale a marilor revoltaţi romantici ca Eminescu, dialectica hegeliană are ecou şi vitalizează creaţia, mai ales în direcţia confruntărilor antagoniste pe planul destinelor umane şi al nesatisfacţiilor personale. Influenţa lui Hegel în scrisul eminescian, contestată de G. Călinescu în *Antihegelianismul eminescian* [9], se descifrează totuşi, aşa cum au arătat cu autoritate T. Vianu [10] şi Al. Dima [11], purtînd însă pregnant însemnele individualităţii artistice ale poetului şi, prin el, ale poporului nostru.

Creativitatea eminesciană, cu o puternică deschidere spre universalitate, reprezintă o osmoză între izvoarele culturii [12], datele temperamentale şi reflexivitatea în continuă tensiune, amplificată de climatul istoric-social naţional, ostil aspiraţiilor progresiste. Hegelianismul eminescian se recunoaşte în primul rînd prin metoda sa de creaţie, evident corectată de conceptul evoluţionist ştiinţific al vremii şi fertilizată „de mitul propriului sînge: mitul poeziei populare“ [13].

Alegoria naţionalului [14] din care s-a născut literatura noastră modernă şi romantismul generaţiei de la 1848 dobîndeşte prin Eminescu cele mai complexe finalităţi estetice. Cercetarea formală a creaţiei eminesciene subliniază aceste afinităţi şi corelaţii spirituale din a căror sferă ne propunem să insistăm asupra antitezei şi reverberaţiilor ei ce constituie, credem, transcrierea cea mai concludentă a filozofiei, temperamentului şi esteticii poetului. În sprijinul acestei afirmaţii vine însăşi mărturia poetului, notată într-unul din manuscrisele sale „antitezele sînt viaţa“ [15], clarificînd astfel nucleul cardinal al ideilor ce vor vibra artistic în poemul *Luceafărul*.

În geniala orchestraţie eminesciană, o singură operă nu poate da măsura atitudinii lui filozofice şi estetice [16], totuşi socotim definitorie pentru *Weltanschauung*-ul său circumscrierea ilustrativă asupra poemului *Luceafărul*, unanim recunoscut ca întrupare a conştiinţei lui artistice, ca sinteză lirică cu viaţa perpetuă [17]. Socotim acest eveniment suprem al creaţiei eminesciene drept cel mai fertil teren de analiză sub raportul antitezei romantice, fapt declarat şi

---

[9] G. Călinescu, *Antihegelianismul eminescian*, în „Viaţa românească“, oct. 1933, p. 31

[10] T. Vianu, *Influenţa lui Hegel în cultura română*, 1933.

[11] Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, Sibiu, 1934.

[12] Vezi G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor“, 1—2, 1956, p. 243.

[13] După H. Zalis, *Romantismul românesc*, EPL, 1968, p. 59.

[14] Vezi motivaţia lui G. C. Nicolescu, în *Contribuţii la definirea şi delimitarea romantismului românesc*, în *Studii şi articole despre Eminescu*, EPL, 1968.

[15] După Gh. Bulgăr, în vol. *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 546.

[16] Vezi G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, 1936, vol. V, p. 254.

[17] Vezi opiniile lui T. Vianu, E. Todoran, Vl. Streinu ş.a.

de Vl. Streinu: „*Luceafărul* lui Eminescu reprezintă mai pe scurt o dramă a antinomiilor, fiind motivul fundamental ce se regăseşte în întreaga inspiraţie a poetului“ [18].

Faptul a mai fost remarcat şi de alţi cercetători ca Gh. Bulgăr [19], L. Gáldi ş.a., acesta din urmă afirmînd că „e uşor să recunoaştem în fiecare din ele (creaţii — *n. n.*) o voinţă creatoare, care plăsmuieşte tot materialul de idei şi de forme, după tiparul unei singure concepţii fundamentale. Numai amănuntele aveau să treacă prin canalurile interne ale realizării artistice“, iar mai departe „vestitele antiteze (*Venere şi Madonă, Împărat şi proletar, Epigonii — n. n.*) datează deci din anul 1869, aparţinînd astfel elementelor *primordiale* (şi nu celor secundare!) ale compoziţiei“ [20].

Iubirea, natura, filozofia, triada inspiraţiei eminesciene se structurează în antinomii multiple, care transpar cu originalitate, profunzime reflexivă şi mare respiraţie artistică, încă din perioada formaţiei poetice, evoluînd ascendent în operele de maturitate.

Aspect definitoriu al artei eminesciene, perceperea contrariilor şi alternanţelor constituie zona esenţială a creaţiei sale cu complexe şi nuanţate încorporări în compoziţia, în tehnica şi stilul poetului, însumînd astfel o multiplicitate de tonuri şi planuri ce explică perenitatea operei, bogăţia de contururi şi forme, dialogul ei neîntrerupt cu generaţiile timpurilor. Ţesătura de idei şi sentimente, structurate în sinteza artistică a *Luceafărului*, deschide cîmp larg opoziţiilor, paralelismelor, alternanţelor, multiplelor reverberaţii şi polarizări pe a căror direcţie îndreptîndu-se, cercetătorul poate pătrunde în taina creaţiei eminesciene şi poate înţelege inegalabila armonie a verbului eminescian şi subtilităţile motivaţiei poetice.

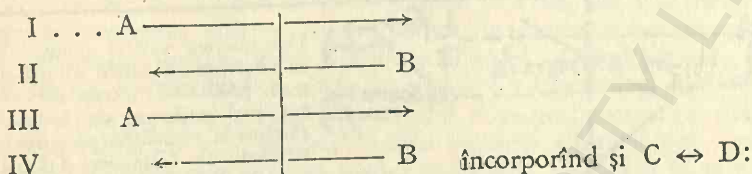
Încercarea de a schiţa planul compoziţional al *Luceafărului* dezvăluie interferenţele multiple, organizarea materialului pe un fir ascendent, simetria perfectă a planurilor, a motivaţiilor pe care le absoarbe poemul, prelungind cu măiestrie vibraţia lirică, tragismul eului claustrat.

Sub raportul antinomiilor, poeme ca *Venere şi Madonă, Epigonii, Scrisoarea III* au două planuri antitetice compoziţional distincte (A ↔ B), succesive, cu accent luminos pe prima parte a lor, conturînd cu claritate şi simplitate contradicţiile: eros ideal-efemer, artă-nonartă, trecut-prezent, în schema:

	A	B	
Venere şi madonă	A	B	iubire ideală-efemeră
Epigonii	│	┆	artă-nonartă
Scrisoarea III	↓	↓	trecut-prezent

[18] Vl. Streinu, *Clasicii noştri*, 1943, p. 153.
[19] Gh. Bulgăr, *loc. cit.*
[20] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei, 1964, p. 80.

O treaptă superioară în structura materialului se dezvăluie în *Împărat și proletar* unde contrariile sînt insistent subliniate de dubla repetare a antitezelor ample în cele patru tablouri (I...IV), care transfigurează opoziția în sînul lumii (A = proletar ↔ B = împărat) și mutația acesteia pe planul filozofic al opoziției implicite : C = etern ↔ D = efemer.

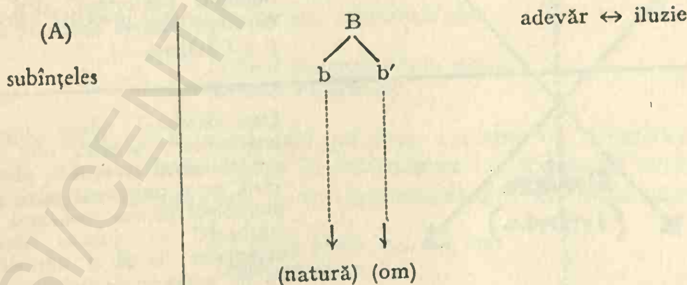


„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi"

Înger și demon, expresia tensionată a erosului pasiune antinomic erosului patimă, transmite fluxul afectiv, alternînd tablourile antinomice, largi, cu repetarea lor precipitată în formă de maximă concentrare, adîncind astfel sfera motivației :

„*Ea* un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează ;
„*Ea* o inimă de aur — *El* un suflet apostat"

Un alt aspect compozițional interesant îl constituie meditația *Melancolie*, construită pe opoziția adevăr — iluzie, filtrată în paralelismul de amploare natură — om (b II b')

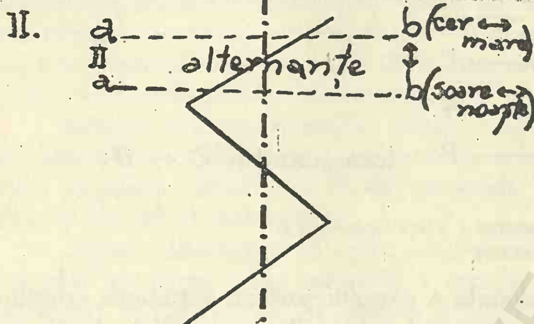


Luceafărul, capitelul creației eminesciene, implică pe lîngă multiple antinomii de ordin erotic, filozofic și social și o arhitectonică complexă de interferență a planurilor compoziționale, ce înalță lirismul eminescian la altitudini supreme, poemul devenind o dramă a antinomiilor.

I. Cătălina (A) — Hyperion (B)
paralelism

Eminescu ne introduce în atmosfera poemului prin paralelismul aspiraţiei erotice reciproce a personajelor. Glasul inimilor însetate de fericire se înalţă în cadrul unic al nopţilor mirifice învăluite în lumina fascinantă a aştrilor.

II.



Desfăşurarea acestui cîntec al dragostei se cristalizează într-o alternanţă de planuri proiectînd întrupările succesive şi tot mai ardente ale Luceafărului, ca răspuns la chemările succesive şi tot mai reticente ale Cătălinei. Trăirile personajelor se despart tot mai mult ca intensitate pe zig-zagul căutărilor, paralelismul iniţial restructurîndu-se în alternanţe ce pregătesc ruperea duetului liric.

Cadrul naturii antitetic anticipă declarat drama erotică : Hyperion se întrupează din forţe cosmice opuse : cer — mare, soare — noapte.

III.

(Cătălin) ↔ antiteză ↔ (Demiurgul)

Culminarea poemului, contradicţia maximă a trăirilor se încorporează în antiteza A ↔ B. Opoziţia dintre cei doi poli afectivi e supralicitată poetic prin introducerea a două personaje noi : Demiurgul, supradimensionare a ideii de superioritate cu mijloace mistice şi Cătălin, asemănător Cătălinei, o repetare a mediocrităţii omeneşti. Natura cosmică, copleşitoare, se opune peisajului, obişnuit, pămîntean, deşi luminos, ce ocroteşte iubirea senzuală a lui Cătălin şi a Cătălinei.

IV.

sinteza (ironia)

Deznodămîntul aduce aparent sinteza contrariilor ; aceasta este relativă, ele schimbîndu-şi reciproc planul desfăşurării, pe o traiectorie etern opusă. După zbuciumul pentru realizarea a ceea ce e irealizabil — iubirea desăvîrşită — acceptarea lucidă a antonimiilor apare ca un moment de liniştire, de rezolvare a discrepanţelor.

Debutînd pe planul erotic al opoziţiei ce numai treptat se descifrează între accepţiunea cea mai desăvîrşită a iubirii (Hyperion) şi mediocritatea şi teluricul erosului (Cătălina), opoziţie ce constituie fundalul afectiv al poemului, acesta se înalţă în sferele reflexivităţii profunde cu tangenţe sociale,

reliefînd suita de antiteze între destin-uman, etern-efemer, adevăr-iluzie, viață-moarte, creație-noncreație, geniu-societate mediocră ; în același timp natura secondează, în consonanță sau disonanță, vîrtejul confruntărilor încheiate printr-o amară renunțare la dragoste.

Structurarea planurilor multiple, susținerea elementelor antitezei prin noi personaje (Cătălin, Demiurgul), insistența în reliefarea contrariilor (întrupările succesive ale lui Hyperion la chemările repetate ale Cătălinei) creează un crescendo continuu, susține construcția artistică pe dimensiuni multiple, realizînd principiul unității prin varietate. Faptul conferă operei, pe lîngă tonul patetic, și o deosebită simetrie, evidentă în încercarea de a transpune grafic compoziția ei. Astfel, finalul poemului rămînînd mereu pe planul unei antiteze irezolvabile creează, datorită acestei simetrii arhitectonice, sentimentul armoniei și echilibrului care însă nu traduc satisfacția împăcării între antinomii.

În acest sens putem sezisa interferența clasicului în romantismul eminescian. Aparent, poemul sugerează o resemnare olimpică ce pornește însă din adîncuri, unde mai vibrează un ecou al atitudinii ciobanului mioritic [21].

Acordul final al poemei introduce în atmosfera patetică și gravă prin dramatismul ideilor și tensiunea afectivă, printr-un aparent echilibru și prin atitudinea specific romantică, aceea a detașării ironice de propriul eu.

Registrul poetic eminescian desfășurat pînă la crescendo-ul vehemenței *Scrisorilor,* alimentat de disprețul poetului pentru mediocritatea, ignoranța, prozaismul, suficiența sentimentală și etică burgheză etc., cuprinde astfel, ca atitudine și procedeu artistic specific curentului și strîns legat de cel al antitezei, ironia romantică [22].

Se descifrează aici ecoul filozofiei lui Fr. Schlegel, care preciza ca posibilitate a eului de a se depăși pe sine în scopul realizării personalității absolute, necesitatea de a se contempla critic și lucid : „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri și ceea ce adorăm să putem distruge în minte ; altfel ne-ar lipsi simțul pentru totalitatea lumii“ [23].

Dar coborîndu-și iubita în lumea anonimatului

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece“,

Hyperion — poetul nu se iartă nici pe sine, convins că nerealizarea acestei mari iubiri ca om și creator aduce în altitudinea lui spirituală umbra insatisfacției, amărăciunea însingurării, a incomunicabilității cu umanitatea.

„Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece“.

---

[21] Vezi și L. Rusu, *Viziunea lumii în poezia noastră populară,* EPL, 1967.

[22] Despre teoria ironiei romantice vezi Hegel, *Prelegeri de estetică,* Ed. Academiei, 1966, p. 69 și urm. ; Walter Biemel, *Ironia romantică și idealul german,* Saeculum I, nov.-dec. 1943, p. 38—49 ; M. Ralea, *Contradicțiile interne ale romantismului,* în vol. *Portrete, cărți, idei,* ELU, 1966 ; I. Biberi, *Poezia mod de existență,* EPL, 1968, p. 226—227 etc.

[23] După M. Ralea, *loc. cit.,* p. 271.

Pe această cale ironia rămîne în consonanţă cu atitudinea şi stilul întregii creaţii, întrucît ironia romantică e cuprinsă în sfera antitezei ca apropiere a ideilor cu rezonanţă afectivă opusă [24].

Viziunea artistică eminesciană îşi întemeiază frumuseţea şi armonia şi pe convergenţa procedeelor şi stilului său cu profunzimea şi complexitatea universului de idei şi sentimente.

În arsenalul poeticii eminesciene situăm ca forţă relevantă antiteza şi sub aspectul modalităţilor ei de realizare gramaticală sau lexicală [25], mergînd pînă la asocieri paradoxale. Hyperion, prezenţă astrală, în fantastica sa călătorie cosmică, păstrează logic atributele afectivităţii umane.

„El zboară, gînd *purtat de dor*, (subl. ns.)
Pîn' piere totul, totul".

E paradoxală imaginea

„Iar umbra feţei străvezii
E albă ca de ceară —
Un mort frumos cu ochii *vii*
Ce scînteie-n afară"

Oximoronul [26], epitetul antitetic, proiecţie de profundă imaginaţie şi măiestrie, creează efecte de mare originalitate : „Ţesînd cu recile-i scîntei / O mreajă de văpaie" ; „fulger ne-ntrerupt", „mişcătoarele cărări" etc.

Din studiul structurii poetice eminesciene, din care am selectat referirile la poemul *Luceafărul,* se conturează în concluzie : caracterul dominant al antitezei ca expresie a efervescenţei reflexive şi afective a romantismului în creaţia eminesciană ; armonizarea într-o structură de fericit echilibru şi mare rezonanţă a procedeelor de stil (compoziţie, lexic) cu concepţia filozofică şi universul psihologic al poetului ; opera eminesciană e sinteza romantismului românesc, configurat pe coordonatele generale ale curentului, cu viziune şi modalităţi artistice aderente aspiraţiilor progresiste specifice scenei istorice naţionale.

L'ANTITHÈSE ROMANTIQUE EMINESCIENNE

Résumé

L'intérêt présenté par les valeurs multiples de l'antithèse romantique, avec toute la complexité de ses catégories et structures, est justifié par les élucidations qu'elle apporte dans le problème du beau, et de même par la place

[24] Vezi şi Giacomo Devoto, *Studi di stilistica,* Firenze, 1950, p. 71 şi J. Guberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires,* neuvième édition, Edition de l'école, f.a., p. 90—91, 221—224.

[25] Vezi G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană,* Ed. ştiinţifică, 1965.

[26] A se vedea studiul lui T. Vianu, *Epitetul eminescian,* în loc. cit.

décisive qu'elle occupe dans la poétique romantique et dans la poésie eminescienne, affirmation à la plus haute tension artistique du romantisme roumain.

L'antithèse romantique a constitué le plus souvent seulement un sujet de références dans les discussions sur la création romantique eminescienne, mais sans mettre en valeur la spécificité du procédé dans le vaste répertoire du lyrisme et de l'imagination.

La fréquence de l'antithèse — trait révélateur du mouvement romantique — présente sous les multiples aspects : de composition, style, lexique, et sous rapport grammatical, l'original entrelacement des procédés propres à l'antithèse en structures poétiques expressives, individualisant l'art eminescien.

Les auteurs analysent l'utilisation de l'antithèse dans quelques poèmes eminesciens, en s'arrêtant surtout sur le *Luceafărul*, sommet de la création du grand poète, qui implique de multiples antinomies d'ordre érotique, philosophique et social, devenant par là-même „un drame des antinomies".

L'analyse souligne ainsi, à l'aide des investigations dans le domaine complexe des structures significatives, le caractère romantique de la création de M. Eminescu, cristallisé autant dans son concept de vie que dans les modalités de communiquer sa vision artistique.

L'ouvrage contribue à définir la dimension romantique de M. Eminescu, la pérennité de son oeuvre, synthèse du génie national, élevée au niveau de l'universalité.

Viziune și stil romantic la Geo Bogza în „Cartea Oltului"

EMILIA St. MILICESCU

Structura lui Geo Bogza, ca personalitate umană și artistică, este o structură romantică.

Redactînd la 20 de ani revista „Urmuz" ; alăturîndu-se avangardiștilor de la revistele „Unu", „Integral", „Punct", „75 H.P." sau lui Ion Vinea la „Contimporanul" ; violentînd gustul estetic al epocii cu cinismul instantaneelor de viață și al limbajului său poetic, în *Cîntece de revoltă, de dragoste și moarte* ; în poemul *Ioana-Maria* ; în reportajele din *Țara de piatră*, din Spania sau din Uniunea Sovietică ; zugrăvind cu aqua forte tabloul cutremurător din *Valea plîngerii*, portretele *Spălătoreselor* ori suferința umană a cîinilor trecuți prin mașina infernală, născocită de cîinoșenia omului, din *La porțile morții* ; surprinzînd rămășița încă vie, dar cu atît mai jalnică, a sufletelor mutilate, a vieților sfărîmate în *Fișe din închisoare*, Geo Bogza vibrează romantic, schimbînd mereu dominanta trăsăturilor în cadrul aceleiași viziuni.

Satira cea mai corosivă din tablourile periferiei bucureștene, vehemența pamfletelor, frecventele accente de naturalism pe care critica literară a epocii i le-a imputat cu severitate, se desfășoară paralel cu reflecțiile amare ale autorului asupra vieții celor nevoiași, subordonîndu-se aceluiași imbold intim al iubirii sale de oameni, al revoltei împotriva nedreptății. Convingerea că orice om are dreptul la fericire radiază din întreaga operă a lui Geo Bogza și resorturile profunde ale creației sale se regăsesc în viziunea romantică.

Contemplîndu-și subiectul operei — Oltul — ca spectator și participant la o întîmplare cosmică și românească unică și grandioasă, trăsăturile romantice, întîlnite alături de alte elemente în restul scrierilor lui Geo Bogza, se înmulțesc în *Cartea Oltului*, se potențează și ating manifestarea lor plenară prin mijloacele de expresie specifice stilului său.

Ideea unei monografii poetice a Oltului s-a născut în redacția ziarului „Lumea românească", după lectura cărții lui Emil Ludwig, *Le Nil. Vie d'un fleuve*, apărută în versiune franceză în 1936.

Jiul și Oltul, ferestruind munții, aprindeau imaginația multora dintre redactorii ziarului, dar îndeosebi entuziasmau pe Geo Bogza.

Talent maturizat printr-o muncă exemplară, protestatarul Geo Bogza păstra încă în 1938 un romantism al vîrstei și al temperamentului, identificabil și în cele mai recente creații ale sale.

12 — Romantismul românesc și romantismul european — c. 339

Scrierea lui Emil Ludwig lua, pentru cele cinci cărţi, motto-uri din meditaţiile lui Goethe cu privire la Rhin, iar în prefaţă autorul mărturisea : „De cîte ori scriu biografia unui om, mă gîndesc la destinul unui fluviu. O singură dată mi s-a părut că un fluviu are destin omenesc. Nilul mi-a apărut ca o fiinţă vie, care, după o naştere radioasă, este antrenată de un destin teribil către robia finală. Am vrut să deriv din caracterul său înlănţuirea ineluctabilă a evenimentelor vieţii sale...“ [1]

Lectura cărţii lui Emil Ludwig a precipitat cristalizarea unei viziuni care reţinea asemănarea dintre întîmplările provocate şi suferite de cursul unei ape — văzută ca o fiinţă vie — şi un destin omenesc. Semnificaţiile din *Cartea Oltului* sînt însă mai bogate, timbrul mai grav-filozofic, sentimentul integrării în Cosmos copleşitor prin grandoare, iar nota patriotismului, deşi discretă, este definitorie pentru mesajul creaţiei lui Geo Bogza.

Sentimentul naturii umanizate, devenit substanţă poetică prin J. J. Rousseau şi Chateaubriand ; atracţia pentru fantastic, mister şi visare în faţa spectacolului cosmic ; neliniştea, meditaţia filozofică, cu frecvente note melancolice, în faţa vieţii şi a morţii, sugerate de ruinele civilizaţiilor apuse ; exaltările frenetice ale tinereţii exuberante, dragostea patetică pentru umanitate, în formele protestului incendiar ; emoţia copleşitoare în faţa geniului artistic al popoarelor ; setea de explorări primejdioase ; evocarea trecutului eroic sînt componente ale viziunii romantice din *Cartea Oltului*, comunicate cu sinceritatea unui lirism activ şi generos.

Scriitorul român este permanent solicitat de antiteza efemer-etern, pe care i-o inspiră existenţa concretă, dar cu valenţe simbolice, a Oltului, care sfîrşeşte, nu în robie fatală, ca Nilul lui Emil Ludwig, ci într-o nobilă şi exemplară împlinire de destin, armonizat cu vastul peisaj cosmic şi cu zbuciumata istorie a poporului român.

Caleidoscopicul aspect al naturii româneşti de la izvoarele Oltului pînă la Dunăre, atîtea legende create de popor, viaţa materială şi spirituală a locuitorilor de pe cele două maluri ale rîului, istoria şi bogăţiile patriei noastre sînt realităţi obiective pe care meditaţia sa romantică, în timpul popasurilor singuratece ale călătoriei de documentare, le resfrînge transfigurate, năzuind să descifreze în vasta panoramă însăşi geneza lumii şi sensul existenţei, luîndu-şi călăuză trîmba strălucitoare şi elocventă a Oltului.

Peisajele terestre ori siderale sînt receptate cu o neobişnuită sensibilitate, cu o participare lirică turburătoare. Concretizarea ideii ce-şi face scriitorul despre sublimul infinitului temporal şi al nemărginirii spaţiale violentează imaginaţia cea mai bogată, provocînd cititorului emoţii istovitoare. O dezlănţuire delirantă a fanteziei îl poartă în fără-fundul prăpăstiilor, pe crestele vecine cu norii ale munţilor, pe largul necuprins al cîmpiilor, al cerului şi al oceanelor. Iată lacul Ghilcoş, smuls parcă din regnul său şi umanizat, te năuceşte cu strania concretizare a unui vis cosmic, „un ultim şi reuşit efort spre adîncime“ al prăpastiei ce coboară „pînă la temeliile lumii, un răsturnat munte lichid ale cărui piscuri, sfîşiind tenebrele asemeni unor faruri prelungi,

[1] *Le Nil. Vie d'un fleuve*, traduit de l'allemand par Henri Bloch, Plon, Paris, 1936, Préface, p. I *(trad. ns.)*.

duc cu ele în fundurile rănite ale pămîntului formele palide şi mult deformate ale lumii de deasupra..." (Geo Bogza, *Cartea Oltului*, Bucureşti, Ed. pt. lit. şi artă, 1945, p. 21—22).

Printr-o continuă şi reciprocă substituire a elementelor vizuale şi auditive, interpretate afectiv-uman, scriitorul izbuteşte să zugrăvească Hăsmaşul Mare, cu paleta celui mai îndrăzneţ romantic, introducînd contrastul şi antiteza pînă în intima alcătuire a imaginilor : „Asemeni unor acorduri simfonice, puternice şi îndelungi, urcînd unul din altul tot mai sus, pentru a se sparge într-o torenţială cunună fonetică, în partea aceea a lui, pămîntul începe să se ridice deodată, ca o vînătă suprafaţă oceanică, prinsă de violenţa urcătoare de ape a unui ciclon. Mari valuri de piatră a căror spumegată tălăzuire se opreşte numai acolo unde din coastele lor zdrobite pornesc altele mai înalte... neîntrerupt izvorăsc unul din altul tumultuoase talazuri de piatră, urcîndu-şi clocotul tot mai sus spre cerul uimit, în apropierea cărora se sparg împrăştiindu-se în spumoase culmi de calcar. Acest poem simfonic al pămîntului este muntele Hăsmaşul Mare", iar *Piatra singuratecă* din mijlocul lui scorboroşit cîndva, la începutul lumii, ţîşneşte „ca un ţipăt viu dintr-o năprasnică durere" a pămîntului.

Inutil să cităm mai mult, căci asemenea tablouri se află mai pe fiecare pagină, fascinante şi irezistibile chemări spre o nemaipomenită aventură a spiritului.

Eroul cărţii lui Geo Bogza, întruchipare a subiectivismului obiectivat, este un titan, chintesenţă a umanităţii şi a absolutului, stăpînit de porniri prometeice, atinse din cînd în cînd de exaltări demente, la nivelul manifestărilor geniului.

Din panorama copleşitoare a universului, spre care scriitorul este împins nu numai de aspiraţia fundamentală a spiritului uman, ci — în special — de setea de necunoscut, de mister şi fantastic a romanticilor, Geo Bogza alege ca leagăn al eroului său, excepţional în cel mai deplin sens al cuvîntului, simfonia pietrificată a munţilor noştri. De aici, din prima clipă de viaţă, Oltul va porni spre o mare şi unică aventură, potenţată de mişcarea ritmică şi perpetuă a vieţii din spaţiul nostru mioritic unde patetica lui interogaţie despecetluieşte tainele, ajungînd la semnificaţiile permanenţei poporului român, parte integrantă şi necesară din imensitatea Cosmosului.

Actor şi spectator în acelaşi timp la grandiosul spectacol al lumii, în care stihiile se înfruntă năpraznic, jucîndu-şi cu fantezie şi gravitate rolurile, Oltul îşi pune pecete neştearsă pe necontenitele deveniri ale poporului nostru, păstrîndu-i — cu toate vicisitudinile istoriei — o permanenţă spirituală definitorie.

Un asemenea erou nu poate avea decît o naştere uimitoare.

Prima picătură de apă care a devenit cîndva Olt s-a desprins din misteriosul Lac Sfînta Ana — formă primordială, trecînd prin ere neschimbată şi neînţeleasă. O rîndunică, una singură, poate prima de pe lume, a căzut ca o săgeată pe oglinda neclintită de milenii a lacului, s-a îmbrăţişat frenetic şi prelung cu propria ei imagine, apoi s-a înălţat spre cer, ducîndu-i prinos o picătură de apă. Şi cititorul sesizează sugestia : în formula constitutivă a Oltului, picătura din Lacul Sfînta Ana îi conferă eternitate şi mister, unicitate şi

frumusețe sublimă. Și sugestia continuă : alte picături, eliberate de scalda fetelor, dăruiesc Oltului tinerețe veșnică și poezie, ca în basme ; cele pulverizate pînă la evaporare de roțile morilor, puterea de fertilizare. Cantități enorme de apă sînt sorbite de căldura cu care soarele îmbrățișează pămîntul, și de aceea Oltul va iubi și va fi iubit, ca nici o altă apă a pămîntului românesc. Cu origini așa de felurite, după marele eveniment din natură — ploaia —, miliardele de picături vor deveni Olt, adică viață.

O asemenea naștere a Oltului este concretizarea poetică a concepției scriitorului despre geneza lumii, înrudită cu cea din *Rig Veda* indiană, cu apa primordială nelimitată, din mitul cosmogonic egiptean. Geo Bogza, în formularea explicită de la p. 230, se apropie încă mai mult de ideile lui Tales din Milet : „Imense, profunde și zbuciumate, oceanele sînt marile laboratorii biologice de pe ale căror maluri viața a pornit asupra pămîntului să-l cucerească... rîurile, norii și ploaia au fost născocite de oceane pentru a putea trimite ființelor elaborate de ele rezervele de apă fără de care n-ar putea fi decît nemișcate roci minerale... *căci viața e apă*“ și dincolo de formele aparente „apa oceanelor se clatină încet, ca o eternă și mereu mișcătoare temelie a lumii“ (p. 232, *subl. ns.*).

Oltul este și el un asemenea val oceanic, dar, filtrat prin grava și milenara meditație a craniului de granit din Hășmașul Mare, a căpătat trăsăturile excepționale ale unui neînfricat luptător, setos de explorări epocale, de pericole nemaiîntîlnite, de orizonturi mereu noi, de emoții răscolitoare, de dăruire și împărtășire a unor iubiri ieșite din comun ; e devorat de neliniști, vibrează ca o harfă cu larg registru, de la suspinul fericirii și al tristeții pînă la strigătul de deznădejde și revoltă ; este naiv și avîntat, nepăsător egoist sau generos pînă la risipa propriei vieți, misterios și fantastic, visător și pasionat. Oltul, ca un autentic personaj romantic, îmbină sintetic atributele revoluționar-prometeice cu cele satanic-destructive și în toate atinge culmile absolutului.

Autorul își urmărește personajul cu nedisimulată simpatie. Avînd drept lozincă onoarea cavalerească a biruinței, el visează cu ardoare juvenilă, se îmbată de frenezia luptei, se zbuciumă patetic-deznădăjduit în clipele grele, se luminează optimist cu nestatornica trecere romantică de la o stare sufletească la alta, își amintește nostalgic întîmplările trecute și se lasă învins de oboseala bătrîneții ineluctabile, ca și omul, adormind în sfîrșit în brațele marelui fluviu — moarte înscrisă ca o împlinire necesară și binefăcătoare în destinul său, de la nașterea pe crestele Hășmașului Mare, aflat în dialog etern cu cerul patriei noastre. Pe cele șase trepte ale existenței sale, caracterul complex și contradictoriu al personajului generează destinul său, făcîndu-l cauza și martorul evenimentelor din lumea pe care o străbate. Deasupra a tot și toate planează gravele întrebări ale existenței, receptate de visarea unui singuratec contemplator al universului, care le dezvăluie direct sau prin intermediul personajului său.

Iată, bisericuțele de lemn ale Ardealului sînt poate expresia străduinței generațiilor de băștinași de a pătrunde misterul genezei, al infinitului și al eternității : „Sînt seri în care turlele ascuțite ale bisericilor par vechi și primare antene cu care oamenii acestor locuri au încercat tot timpul veacurilor trecute să prindă în auz ecoul adevărat al universului, secreta și via lui rezonanță. De

zidurile acestor turle se leagă marile întrebări şi neliniştí şi însetarea adîncă a unei colectivităţi umane de a descoperi în lume şi în ea însăşi punctul, existent probabil, pe lîngă care trec lentele corăbii ale eternităţii". (p. 9).

Umbrele cetăţilor vechi sporesc frumuseţea fantastică a amurgurilor din această parte a lumii şi aduc Ardealului drept răsplată apa iubită şi cîntată a Oltului. Scriitorul reconstituie legenda Mureşului şi a Oltului, subliniind însemnătatea acestei ape pentru frumuseţea peisajului, pentru istoria şi psihologia poporului nostru : „...Învolburarea acestei ape şi prezenţa munţilor în istoria lui este una din cele mai hotărîtoare, mai grave şi mai poetice existenţe ale pămîntului pe care s-a zămislit..." (p. 9).

După cumplita singurătate din adîncurile muntelui, ieşit la lumină prin dureroase şi îndelungi eforturi, Oltul întîlneşte deznădejdea voşlobenarilor urcînd muţi spre vîrful pustiu al muntelui, să-şi ardă vitele răpuse de boleşniţă ; trece pe lîngă dealuri pe care s-a statornicit imaginea îngrozitoare a spînzurătorilor şi ca un făt-frumos din basme alină suferinţa, purtînd în apele lui glasul durerii tuturor.

Destinul apei şi al oamenilor întru atît s-a împletit că „o mînă supranaturală dacă ar smulge Oltul de pe pămînt, inimile oamenilor din lungul malurilor lui ar sîngera rănite".

Dar întîmplările istoriei trec. Statornică este doar curgerea Oltului şi poporul român, cu simplicitatea gravă a eforturilor lui seculare, trăindu-şi bucuriile şi durerile cu nobilă discreţie, purtîndu-şi spre viitor omenia nealterată şi năzuinţele colective.

Ca un arbore lichid cu nenumărate rădăcini în pămîntul patriei noastre, Oltul coboară mereu asupra lumii, pe sub lună şi stele, printre colţii vrăjmaşi de stîncă, petrecut de solemna înălţime a brazilor şi de alaiuri de sălcii. Ca un om el învaţă cu preţul a dureroase experienţe că lumea spre care a pornit este adesea crudă şi îngrozitoare, dar deplin stăpîn pe puterea lui, cavaler şi filozof, ajută generos oamenilor să schimbe faţa pămîntului şi meditează asupra depărtării imense de locurile originii sale, asupra simultaneităţii pe care el singur o trăieşte în toată această panoramică desfăşurare a lumii. Ca un om, cade victimă unui capriciu şi se întoarce din drum — poate în căutarea fratelui pierdut din legendă — şi culmea Baraoltului îl face să simtă amărăciunea deziluziei în faţa laşităţii, apoi îl determină să devină viclean şi nemilos, răpunînd fără scrupul numeroase şi nevinovate victime. Încă o întoarcere din drum la Perşani, chemat de dureroasa nostalgie a munţilor, ca omul spre locurile sale natale, şi apoi un ultim asalt la Cîineni.

Cu fiecare biruinţă traiectoria vieţii lui se apropie de sfîrşit. În ultimul amurg, înainte de a se pierde în valurile Dunării, Oltul îşi judecă trecutul, învinuindu-se de moartea atîtor brazi şi oameni tîrîţi de năprazna apelor lui. Dar greşelile nu mai pot fi reparate, nici experienţa lui nu va sluji cuiva. „Aşa se urmează generaţiile pe pămînt, neştiutoare una de alta, împingîndu-se mereu din urmă, ţinînd tot timpul umflat între maluri marele fluviu al omenirii" (p. 409).

Împăcat cu sine şi cu lumea, Oltul înţelege semnificaţia vieţii sale : „Uneori tot drumul pe care l-a făcut prin lume n-a fost parcă decît pentru această uriaşă întîlnire cu oamenii" (p. 410), cu milioane de români din înţe-

lepciunea cărora — adesea dureroasă — a învăţat, cărora le-a făcut şi rău dar şi bine. Şi sub larga rotire a constelaţiilor, cu un ultim zvîcnet al undelor, Oltul se lasă în voia Dunării. Stelele scapără deasupra plutaşilor şi se răsfrîng în apă ca şi cum fluviul însuşi ar fi urcat printre stele, cu brazi, cu oameni şi cu Olt, integrîndu-se şi integrîndu-i în imensitatea cosmosului.

Un personaj supus de scriitor unor mai felurite şi mai romantice transfigurări este greu de găsit în toată literatura noastră.

Imaginaţia, *qualité maîtresse* în această scriere a lui Geo Bogza, este impresionant demonstrată de modul în care zugrăveşte el peregrinarea fantastică a norilor. Comparaţi cu sufletele rătăcitoare din purgatoriul lui Dante, norii sînt ei înşişi întruchipări frenetice ale fanteziei, ale unor visuri haotice. Formele lor bizare şi mereu schimbătoare pot reconstitui istoria lumii, ca într-o „legendă a veacurilor". Ere, specii dispărute, oceane, imperii şi continente, civilizaţii apuse şi personajele tuturor epocilor, cu faptele lor memorabile, se întîlnesc unele cu altele, „se contemplă o clipă în perspectiva plină de măreţie a eternităţii", zugrăvite de jocul neîntrerupt al norilor ce călătoresc pe deasupra lumii, cheltuindu-şi delirant fantezia şi rodul amintirilor lor multimilenare.

Aluziile la mitologie încarcă de poezie şi supranatural această *Odisee* a Oltului, împrospătîndu-le cu semnificaţii noi, cu valenţe concret-individualizate şi general-filozofice.

În decorul grandios în care evoluează eroul lui Geo Bogza, soarele, stelele şi luna, creînd şi potenţînd stările sufleteşti specifice romantismului, ocupă un loc de seamă. Atîtea apusuri de soare, incendiind cerul, munţii şi pădurile, ca într-o dramă sîngeroasă la nivelul Cosmosului, atîtea amurguri, atîtea răsărituri, sugerînd însăşi desprinderea lumilor din haos ; atîtea nopţi cu puzderii de stele ce clipesc întocmai ca ochiul îndepărtat al unui alter-ego uman, ca în concepţia lui Cicero despre originea stelară a sufletelor omeneşti ; atîtea tablouri nocturne în care luna îşi exercită forţa misterioasă asupra lumii, „iradiind valuri neîntrerupte de poezie şi mister". Iată un răsărit de lună, surprins de contemplatorul singuratec în decorul fantastic al Carpaţilor. Subtilitatea mijloacelor descriptive nu este comparabilă decît cu vraja insinuantă a tabloului. Ghirlande de comparaţii, născute din succesive metafore, leagă imaginile una de alta, într-o impresionantă personificare a lumii — cercul întîi al *Paradisului* lui Dante — : „Ea se iveşte tăcută şi albă pe deasupra pădurilor, atingînd abia, ca o corabie de argint, spumoasele valuri de piatră... cu toate catargele şi pînzele muiate în fosforul rece, strălucitor şi alb al propriului său mister. Nimeni n-ar putea spune că în asemenea nopţi lumea nu e cuprinsă de o exaltare totală şi primejdioasă... Stranii şi pline de o rafinată persuasiune, razele lunii ard crestele de piatră ale munţilor, veşmintele verzi ale pădurilor şi privirile pline de uimire ale oamenilor... Dar ca şi cum destinul le-ar fi să ajungă în cele din urmă la porţile demenţei, munţii se lasă cu voluptate scăldaţi în această rece şi primejdioasă lumină. Razele lunii curg pe crestele lor ...ca o ploaie metalică fără sfîrşit. De la un pisc la altul, între arbori şi pe deasupra prăpăstiilor adînci se ţese o pînză ireală de basm din miliarde de fire de argint, lungi, subţiri, strălucitoare şi reci" (p. 345—346), încărcînd lumea de mister.

Un rol aparte, extrem de important, în realizarea acestui imn de iubire închinat Oltului, vieţii şi pămîntului românesc, îl are sinteza fericită dintre pictural şi simfonic pe care Geo Bogza o mînuieşte magistral, subordonînd-o funcţiei de transfigurare a elementelor naturii, pe care i-a acordat-o.

Prezenţa eroului său în peisajul cosmic şi românesc se concretizează într-un imens poem simfonic, perceput simultan de ureche şi de ochi, turnat în suflet — abundent şi răscolitor —, scînteind din note grave sau înalte, din solzii vii ai undelor incendiaţi de soare, ori poleiţi de pulberea lunară, coloraţi de răsfrîngeri vegetale şi chipuri omeneşti, de sînge şi lacrimi. Culorile, descompuse în mii de nuanţe, sugerează freamăt, strigăt, chemare ori suspin, umplînd cupa inimii şi necuprinsul spaţiu al timpului şi al cosmosului nemărginit ; ropotul fugilor, melancolia doinelor, dezlănţuirea marşurilor de atac sau biruinţă nasc imaginile colorate, însîngerate sau orbitoare din lumea celor văzute.

În fine, în solo-ul Oltului pe diferitele trepte ale devenirii sale, interpelînd şi răspunzînd la gravele întrebări ale existenţei umane, în vasta orchestraţie a naturii, cu partituri distincte pentru o infinitate de instrumente, cred că poate fi identificată transpunerea în cuvinte a romantismului muzical, ilustrat de acordurile wagneriene, de muzica lui Richard Strauss şi Mahler, cărora se adaugă pitorescul colorit al sonorităţilor lui Claude Debussy şi tînguioasele acorduri ale doinei româneşti, trecute prin simfoniile lui George Enescu.

La început abia un murmur ce se încarcă treptat cu durerea seculară a oamenilor ; o melodie suavă de flaut, liniştitoare după un ritm diabolic de tobe şi alămuri ; fluiere liric-elegiace, trîmbiţe intonînd lung şi vibrant cîntecul de biruinţă al eroului ; întrebări nedumerite şi întristate ale singuratecului călător prin lume, fărămiţate de viori, violoncele şi piane.

În Carpaţii vulcanici, „negri şi vechi", Oltul îşi dă pentru prima oară seama de toate alămurile ce poartă în apele lui şi le adună într-o singură orchestră în care îşi va intona solo-ul turburător, conducînd cu bagheta sa nevăzută firul sonor al nenumăraţilor instrumentişti : „Sunt în apele lui viori limpezi şi nostalgice violoncele, sunt flaute optimiste şi îndelung melodioase harfe. Sunt în fundul lui piane grele, ale căror note se aud distinct, una cîte una. Şi tot acolo sunt instrumentele cu care Oltul poate face să se audă un huruit plin de ameninţare, ca un tunet îndepărtat : tobele mari. Şi toate celelalte instrumente ale unei întregi şi vaste orchestre : ocarine, fligoarne, cornuri şi puternicele contrabasuri pentru mugetul apelor, cînd se transformă într-o cireadă de bivoli negri, dezlănţuiţi. [...] E o năvală de sunete scurte, puternice, făcînd aproape să trepădeze pămîntul : jap, jap, jap ; pe deasupra cărora se desfăşoară lungi eşarfe melodioase, trilili-tam, trilili-tam, împletindu-se şi despletindu-se între ele, fluturînd în aer din ce în ce mai subţiri, răsucindu-se în cercuri şi spirale îndelung vibratorii. Iar dedesubtul lor e mereu acelaşi schelet sonor, enorm, ca al unui animal preistoric : jap, jap, jap ! Masele de apă zdrobindu-se de stînci". (p. 163—164).

În cîmpie, trîmba de sunete strălucitoare amuţeşte. Cîte o vioară ori o harfă îşi împărtăşesc tristeţea. Etapa supremă a simfoniei îşi îmbogăţeşte partiturile cu timbrul glasurilor omeneşti în care poporul şi-a descifrat doina lui proprie şi doina Oltului. În uriaşa sală de concert, dispusă în amfiteatru,

pădurile de brazi ascultă solemn șoapte de iubire, dangăt de clopote, suspine și țipete desnădăjduite, întrerupte de scurtă răpăială a tobelor. O pauză, apoi melodii diafane, în volute fanteziste, își flutură sonoritățile pînă la mari depărtări.

Oricare ar fi secvența pe care o analizăm din *Cartea Oltului*, ne întîmpină sentimentul autorului zguduit, și el ca și personajul său, de multiple și succesive emoții în fața naturii grandioase și a miracolului omenesc.

Temele romantice — amurg, noapte cu lună, constelații, ruine, lacuri și atîtea evenimente geologice cu valoarea lor de unicate în istoria „terrei" — se integrează în ansamblul epopeic al operei ca niște incrustații de ivoriu în fața sculptată a unei mobile de abanos.

Interesul romantic, însetat de mereu alte aspecte ale lumii, variază neîncetat tablourile, comunicate cu o grandilocvență specifică.

Expresia se subordonează necesităților de comunicare lirică într-un stil magnific. Fraza se desfășoară larg, cu un freamăt profund ce scade și crește ca răsuflarea uriașă a lumii. Imaginile tinere, inedite, te solicită acustic și vizual, se aprind și pîlpîie în fața ochilor ca o explozie de irezistibilă frumusețe.

O vervă neistovită, un retorism înnobilat de entuziasmul sincer și de commizerația pentru cei încercați de nevoi și de dureri, ritmuri de marș eroic ori de cantată elegiacă numără — ca o bătaie de inimă a universului românesc — clipele eternității, situînd *Cartea Oltului* printre creațiile majore ale apogeului literaturii noastre romantice.

VISION ET STYLE ROMANTIQUE DE GEO BOGZA DANS „CARTEA OLTULUI"

Résumé

Geo Bogza est en lui-même un romantique, comme personnalité humaine et artistique. Dans ses poèmes et reportages, ou dans ses tableaux de la périphérie du Bucarest d'antan, le réalisme et le naturalisme sont subordonnés à la révolte contre l'injustice sociale, à la conviction que tout individu a le droit au bonheur — autant de traits communs avec le romantisme généreux.

Dans „Cartea Oltului" la vision romantique de l'écrivain se manifeste en plein, aidée par la structure des images, de la topique et du lexique.

L'antithèse éphémère-éternel posée par les questions-limite, le sentiment de la nature, l'attraction pour le fantastique et le mystère, la protestation incendiaire, l'exaltation juvénile et l'amour de la patrie voici les notes romantiques de la vision et du message apportés par le livre „Cartea Oltului".

L'Olt y est conçu comme un personnage romantique, d'essence titanique, né dans un cadre de beauté irréelle et profondément troublante, qui doit entre-

prendre une grande et irréversible aventure. Sans connaître de frein, avide d'explorations et de dangers, dévoré d'inquiétudes, naïf et impétueux, prodigue de sa propre vie, rêveur et passionné, l'Olt réunit les traits révolutionnaires-prométhéens et ceux saturnéens-destructifs d'un véritable héros romantique.

La méditation, tantôt traversée d'exaltations optimistes, tantôt de mélancolie profonde, interprète le paysage cosmique par le prisme du génie populaire, ou bien vibre par la noble discrétion et la profonde humanité avec lesquelles notre peuple a vécu son existence tourmentée.

Les couchants et les levers du soleil, les nuits baignées dans la lueur étrange de la lune, les citadelles en ruines, évoquant le passé légendaire, la symphonie pétrifiée des montagnes dans leur forme primordiale, la solitude où ne règne que le déchaînement grandiose des éléments, l'épopée de l'Olt affrontant la malignité des roches ou traversant des populations de sapins et de saules, pour atteindre enfin le lit du Danube, le voyage permanent des nuages, tels des navires fantastiques de l'éternité, sont tout autant de thèmes qui doivent leur brillant au coloris spirituel de la vision romantique.

C'est un hymne d'amour dédié à l'Olt, à la vie et au sol roumains, où s'élève pathétique et humain le „solo" vibrant de l'Olt ; on y trouve des accords wagnériens, les mélancolies des valses de Strauss, le pittoresque de la sonorité de Cl. Debussy, mais aussi la complainte de la „doïna" roumaine de la *Rhapsodie roumaine* de George Enesco.

Une verve inépuisable, une rhétorique ennoblie par un enthousiasme sincère, placent *Cartea Oltului* parmi les créations de l'apogée de notre littérature romantique.

Romantismul oglindit în manualele de literatură română

MARIA FANACHE

Romantismul, curent literar european, şi cu preponderenţă romantismul românesc se bucură, în manualele şcolare de limba română, de atenţia cuvenită acestei prime mari mişcări circumscrise afirmării şi dezvoltării plenare a literaturii noastre moderne.

Vom urmări, deci, modul în care este dezbătută problema romantismului românesc în manualele de cl. a X-a, a XI-a şi a XII-a ; o poziţie aparte o are, în perspectiva şi pe coordonatele învăţămîntului de 10 ani obligatoriu, manualul de clasa a IX-a generală, manual nou, tipărit în 1969.

În manualul de literatură română de cl. a X-a, elevul de liceu studiază pentru prima dată curentul romantic şi romantismul românesc. În clasele V—VIII noţiunea de curent literar nu intră în programa şcolară, care prevede însă un mare număr de ore consacrate cunoaşterii celor mai de seamă opere ale unor scriitori romantici, ca nuvela lui C. Negruzzi, fragmente din opera lui Bălcescu, poezii de D. Bolintineanu, poezii de Eminescu. Abia în cl. a XI-a, romantismul va fi studiat în cadrul limbilor străine şi al literaturii universale.

Merită să fie adus în atenţie un fapt care, cel puţin legat de modul în care este oglindit romantismul în manualele de literatură română, nu e lipsit de consecinţe. Cum este şi firesc, periodizarea istoriei literaturii române în manualele şcolare nu coincide întotdeauna şi nici deplin cu perioadele de manifestare a unui curent sau altul. De exemplu, în manualul de cl. a X-a, prezentarea literaturii noastre romantice se încadrează perioadelor intitulate : perioada modernă (primele patru decenii după 1830), perioada consolidării României moderne (ultimele decenii ale sec. al XIX-lea), în această perioadă fiind cuprins Macedonski. Dacă în capitolul introductiv „Literatura română în perioada modernă“ se cuprind şi consideraţii generale asupra clasicismului şi a romantismului, cu referire la condiţiile şi specificul romantismului românesc, în capitolul „Literatura română în perioada consolidării României moderne“ nu sînt expuse aspecte ale manifestării romantismului. Lipsesc total în lecţia „Concluzii asupra literaturii române moderne“, cele privitoare la romantism. Aceeaşi observaţie şi pentru lecţiile introductive şi de concluzii la marile capitole ale literaturii noastre din manualele de cl. a XI-a şi a XII-a unde nu întîlnim referiri la aspectele de perpetuare în forme noi ale romantismului românesc.

În anul şcolar 1968—69 manualele şcolare existente în uz cuprindeau, în schimb, două lecţii dedicate în exclusivitate studiului curentului romantic :

în cl. a X-a, lecția introductivă despre literatura română în perioada modernă, iar în cl. a XII-a, lecția de sinteză recapitulativă, „Curentele literare", din capitolul *Probleme de stil și teorie li:erară,* de la sfîrșitul manualului. În anul școlar 1969—70, manualul de cl. a XII-a, refăcut, nu mai cuprinde acest ultim capitol, deci nici lecțiile recapitulative despre curentele literare. Apreciind îmbunătățirile aduse manualului, trebuie totuși să ne exprimăm regretul că lipsesc lecțiile despre curentele literare. Ele ar fi constituit un bun prilej de recapitulare în preajma bacalaureatului, dar, mai presus decît aceasta, ar fi oferit posibilitatea completării cunoștințelor despre curente și a unei sinteze superioare, pe care le înlesnea parcurgerea, în anii de liceu, a operelor celor mai de seamă scriitori români și străini (aceștia, în cadrul studierii literaturilor străine).

O altă consecință a faptului semnalat mai sus este că în prea multe cazuri, mai ales în manualul de cl. a X-a, atît în caracterizări cît și în unele analize ale operelor scriitorilor se folosește cu predilecție termenul de „modern", în situații cînd prezența acestuia nu era necesară. Astfel, Cîrlova (p. 22) „Prin caracterul modern al temei și prin reușita versului", îi „depășește pe predecesorii săi" ; poetul este denumit „întîiul poet român modern" (p. 22 și p. 157), fără o altă precizare ; lecțiile despre Gr. Alexandrescu se încheie cu cîteva concluzii în care se afirmă, între altele, că „în perioada modernă a literaturii noastre artistice, Gr. Alexandrescu a urmat unele modele din literatura franceză în ce privește speciile literare" (p. 42) ; folosirea anumitor procedee și mijloace stilistice îl situează pe Bălcescu „alături de prozatorii moderni" (p. 64).

În scopul definirii conceptului de „romantism" și „romantism românesc" manualul de cl. a X-a procedează prin raportarea lui la clasicism, în care scop, lecția introductivă revine pe larg asupra definirii curentului, a epocii și a condițiilor social-istorice în care s-a afirmat, a trăsăturilor care îl caracterizează, cunoștințe ce se găsesc și în manualul de cl. a IX-a de liceu, acolo, însă, sub forma unei lecții „de citit". În acest fel, reluarea problemei clasicismului în manualul de cl. a X-a este justificată. Procedeul foarte obișnuit al fixării trăsăturilor curentului romantic prin referire la clasicism vizează romantismul francez luat ca model.

Multiplele contradicții, divergențe între cele două curente, problemă și azi deschisă criticilor, sînt reduse, în manual, la cele esențiale, efortul de a se evita generalizările abuzive fiind evident. Poate că referirea la romantismul francez, luat ca model, limitează posibilitatea enunțării și a altor trăsături definitorii ; cunoașterea lor de către elevi le-ar fi înlesnit acestora, de-a lungul studierii literaturii noastre romantice, o mai nuanțată înțelegere a specificului romantismului românesc în contextul european și în primul rînd o înțelegere a complexității mișcării romantice, din punct de vedere ideologic, și, deci, a deosebirilor dintre școlile romantice naționale.

Pornind de la premisa că programul romantic răstoarnă unele principii, înlocuindu-le cu altele noi, manualul arată, în opoziție cu canoanele clasice, cîteva din trăsăturile romantismului : libertatea de creație, primatul imaginației și al sensibilității, evadarea din actual spre trecut și exotic, iar în ceea ce privește tipul uman, eroul cultivat de romantism, doar coexistența calități-

lor și a defectelor extreme, complexitatea psihologică, precum și folosirea antitezei ca modalitate de construcție. Considerăm că au fost subliniate trăsăturile esențiale ale curentului, totuși noțiuni cu care se operează în analiza operelor romanticilor noștri nu sînt amintite : rolul fanteziei, descoperirea poeziei populare, poporul — teren pe care romanticii îl vor explora din plin [1], evadarea spre spații nedefinite, viziunea viitorului etc.

Manualul pomenește în lecția introductivă și despre preromantism, ca o reacție împotriva rigidității canoanelor clasicismului, deschizînd calea romantismului. Ni se pare că aceasta este o prezentare mult prea succintă — chiar cu completarea dată în nota de la subsol, unde apare și motivarea sa ideologică — deoarece, în studiul operelor scriitorilor, manualul se referă de mai multe ori la aspecte ale sensibilității preromantice, la teme de predilecție ale mișcării (evocarea ruinelor, sentimentul naturii, avînturile eroice etc.), precum și la unii scriitori ca : Ossian, Young, Volney etc.

În continuare, lecția la care ne referim prezintă romantismul românesc definit ca expresie a realităților economico-sociale și culturale distincte din perioada revoluției burghezo-democratice, precum și trăsăturile specifice ale acestuia : romantism activ, militant, avînd ca temă frecventă ruinele ; este literatura circumscrisă generației revoluționare de la 1848, continuată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de luptătorii pentru Unire și pentru independența țării.

Precizarea cu privire la coexistența unor forme specifice clasicismului cu romantismul este valoroasă pentru înțelegerea unui număr însemnat de opere ale scriitorilor generației de la 1848. Considerăm că în aceeași lecție, ca un specific al romantismului nostru, era necesară precizarea că acesta nu a apărut ca o reacție împotriva clasicismului, ci în continuarea literaturii luministe — ea însăși caracterizată prin combativitate revoluționară — ca o expresie a deșteptării conștiinței naționale (P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*), legat de mișcarea de eliberare națională și socială în plin avînt.

Dat fiind felul în care este concepută lecția despre romantism și îndeosebi despre romantismul românesc, este firească așteptarea ca, cel puțin într-o lecție de concluzii, problema să se completeze și precizeze. Lecția „Concluzii asupra literaturii române moderne", așa cum s-a arătat, nu o face. Semnalăm unele probleme a căror prezență în manualul de cl. a X-a, și îndeosebi în capitolul introductiv, o considerăm necesară :

— cele două forme de manifestare ale romantismului : romantismul revoluționar, de orientare spre viitor, de afirmare riguroasă, optimistă, și romantismul depresiv [2], dominat de viziuni sumbre, orientat spre trecut ;

— nota caracteristică a romantismului românesc, aceea de literatură luptătoare (T. Vianu), revoluționară, pe care o dă creația, îndeosebi a scriitorilor de la 1848, caracterizată prin ardoare vizionară, patetism mesianic, prin invocarea tradiției nu pentru a deplînge gloria apusă, ci pentru a ridica prezentul la înălțimea momentelor pilduitoare din trecut (ex. Gr. Alexandrescu).

---

[1] Cf. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. tineretului, București, 1969, p. 36.
[2] *Ibidem*, p. 36, 37.

Lecţia despre curentele literare, din manualul de cl. a XII-a, aducea împlinirea acestor deziderate, e drept, la o distanţă prea mare de timp, în cadrul unei lecţii în care problema curentelor era tratată în ansamblu într-un capitol de teorie literară, cele mai numeroase exemplificări fiind date din romantismul românesc. În această lecţie am considerat valoroasă precizarea cu privire la *factorul ideologic*, elementul unificator al oricărui curent literar, bază pe care se ridică înrudirea tematică a operelor aparţinînd unui curent literar ca şi orientarea predilectă spre anumite mijloace şi procedee de expresie, exemplificarea făcîndu-se cu cele două forme ale romantismului, aspect de scindare în cadrul unei unităţi largi. În discuţia despre variaţie în viaţa curentelor literare, exemplele despre specificul romantismului românesc completau şi fixau cunoştinţelor elevilor :

— literatura romantică română se încarcă de sensurile luptei naţionale şi sociale ;

— romantismul românesc este deschis surselor folclorice în mai largă măsură decît romantismul european ;

— împletirea romantismului românesc, în mai mare măsură ca în alte părţi, cu elemente clasice şi realiste ;

— complexitatea operelor literare ale marilor noştri creatori romantici (ex. V. Alecsandri, care evoluează între „romantism" în primele sale culegeri de versuri lirice şi în dramele istorice, şi „realismul" comediilor, precum şi „parnasianismul" din *Pasteluri).*

Eminescu era amintit în legătură cu puternicele sale aderenţe la clasicism, vizibile în unele aspecte ale creaţiei sale din perioada maturităţii.

Binevenită era şi sublinierea procesului de continuă schimbare pe care îl prezintă un curent literar, ceea ce se vede fie în moştenirea unor trăsături specifice curentelor anterioare, fie în adaptarea trăsăturilor altor curente la propriile tendinţe : de exemplu, corespondenţe între romantism şi simbolism.

Aşa cum s-a arătat, referitor la tipul uman cultivat cu precădere de un anume curent literar, exemplificarea din romantism completa schema sugerată în introducerea din manualul de cl. a X-a, de data aceasta mult mai uşor, după ce s-au studiat anterior atîtea capodopere ale literaturii noastre.

Dacă unele din problemele acestui capitol ar fi putut intra, tot sub formă de concluzii, în manualul de cl. a X-a, cu referiri mai bogate la operele studiate decît s-a făcut aici, scoaterea lui din manualul de cl. a XII-a, ed. 1969, ar fi fost justificată. E drept, însă, că unele concluzii de mai mare generalizare din lecţia de sinteză la care ne-am referit ar fi mai greu accesibile la cl. a X-a, fapt pentru care, cel puţin sub acest aspect, considerăm oportun ca în viitoarele ediţii ale manualului de cl. a XII-a să existe astfel de sinteze.

Ne permitem a arăta că lecţiile introductive şi de concluzii s-ar completa bine prin liste bibliografice la sfîrşit, care să cuprindă cele mai noi studii asupra romantismului românesc. La cl. a X-a, ele lipsesc. Unele din studiile sau capitole din studiile referitoare la tema discutată, ale lui Al. Philippide, Mihai Ralea, G. Călinescu, T. Vianu, Al. Dima, D. Popovici, Vera Călin, Paul Cornea sînt accesibile şi elevilor acestor ultime clase.

Destinat elevilor şcolii generale de zece ani, manualul de cl. a IX-a cuprinde o perioadă mare din istoria literaturii române, de la începuturile ei pînă la Ioan Slavici, incluzînd, deci, şi scriitori romantici. Accentul se pune pe studiul operelor a numeroşi scriitori, numărul de ore pentru lecţiile introductive şi recapitulative fiind extrem de mic. Caracteristicile unor curente literare trebuie să fie subliniate, în acest caz, în cadrul lecţiilor de analiză a operelor scriitorilor aparţinînd acestor curente. Totuşi, pentru a veni în sprijinul elevilor şi a le oferi perspective de ansamblu, manualul cuprinde unele sinteze sau introduceri sub forma lecţiilor numite „de citit". O astfel de lecţie este şi „Romantismul". Pe lîngă cele arătate, lecţiile „de citit" mai urmăresc, în felul în care sînt concepute, şi să sprijine pe elevii şcolilor generale care vor să se prezinte la examene de diferenţă pentru licee teoretice sau de specialitate. În acest sens, lecţia despre romantism, plasată înaintea studierii unor scriitori ca Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri oferă posibilitatea înţelegerii mai depline a caracterului romantic al operelor acestor scriitori. Conţinutul bogat al lecţiei este sistematizat în jurul unor probleme esenţiale ca: prezentarea epocii în care se dezvoltă curentul, locul în care s-a afirmat mai întîi, definiţia, trăsăturile lui specifice — insistîndu-se asupra primatului subiectivităţii, al sentimentului, al fanteziei creatoare şi al spontaneităţii, asupra complexităţii şi a diversificărilor în cadrul curentului, dar şi asupra caracteristicilor care-i conferă unitate, asupra izvoarelor de inspiraţie şi a temelor, asupra interesului pentru literatura populară, asupra eroului romantic. Lecţia cîştigă prin felul în care sînt înfăţişate trăsăturile specifice ale romantismului românesc şi etapele principale ce se disting în evoluţia lui. Mai ales aceste din urmă consideraţii sînt mai larg dezvoltate, ele completîndu-se, apoi, cu noi amănunte, în cadrul lecţiilor de analiză a scriitorilor noştri romantici.

Prezentarea operelor scriitorilor romantici şi analiza capodoperelor lor în manualele de literatură română sînt în măsură să ofere elevilor cunoştinţe bogate despre romantismul românesc şi despre locul lui în mişcarea literară europeană.

Sînt subliniate, în cursul prezentării, momentele cele mai importante ale evoluţiei curentului propriu-zis, acordîndu-se un spaţiu larg studierii generaţiei de la 1848, apoi scriitorilor care, în marile lor creaţii, au stat pe poziţiile ideologice şi artistice ale romantismului: Odobescu, Hasdeu, Delavrancea, Vlahuţă etc.

Pătrunzînd în substanţa poeziei eminesciene, prin analizele cuprinse în manual, elevii au posibilitatea să-şi îmbogăţească noţiunile despre romantism.

Sensibile la nou, manualele de cl. a X-a şi a XI-a dau subtile prezentări ale unor scriitori în care persistă forme noi ale romantismului: Sadoveanu, Goga, Arghezi, L. Blaga, Al. A. Philippide, chiar Jebeleanu şi M. R. Paraschivescu, în cîteva din capodoperele lor.

Manualele sesizează şi coexistenţa, în creaţia aceluiaşi scriitor, a unor elemente artistice diferite: I. El. Rădulescu, cu o fizionomie spirituală plină de contradicţii; Gr. Alexandrescu, la care coexistă, pe fundalul romantic, elemente de clasicism durabil, ori influenţe preromantice trecătoare, în pe-

rioada de început ; C. Negruzzi, romantic în unele aspecte ale operei din tinerețe — clasic prin echilibrul perfect și compoziția sobră a scrisorilor etc.

Prin studierea lui Eminescu, noțiuni noi despre romantism se adaugă cunoștințelor elevilor, mai ales prin atenția acordată unor postume și unor lucrări în proză : visul, ca mijloc de evadare, fantasticul (nuvela *Sărmanul Dionis*), mitologia populară — izvor de inspirație (*Făt-Frumos din lacrimă*), protestul romantic (*Împărat și proletar*), ironia romantică (*Luceafărul*) etc. Sesizarea lor în lecțiile destinate studierii scriitorilor nu suplinește necesitatea concluziilor despre contribuția fiecărui creator la dezvoltarea literaturii romantice, sublinierea notei care-l diferențiază în familia creatorilor romantici.

În ceea ce privește literatura „Contemporanului", manualul nu cuprinde referiri la romantism.

În manualul de cl. a XI-a, analizele literare și caracterizările acordă importanță deosebită aspectului de continuitate a elementului romantic, în forma întrepătrunderii sale cu dominanta îndeosebi realistă a operelor unor scriitori. Astfel, la Delavrancea, elemente romantice și realiste ; la Vlahuță, elemente romantice mai ales în perioada de puternică înrîurire a lui Eminescu ; la D. Zamfirescu, unele aspecte de împletire a neoclasicismului cu romantismul ; la St. O. Iosif, asimilare creatoare a influenței eminescianismului romantic și a tradiționalismului clasic, îmbinare de real și fantastic.

Manualul accentuează și asupra unor forme noi de manifestare a temperamentului romantic, asupra unor noi manifestări pe care le aduc în literatura noastră scriitori ca O. Goga (suflul protestatar, patetismul, exprimînd un puternic sentiment al timpului în care se purta lupta pentru încheierea procesului de formare a statului național unitar), C. Hogaș (care aduce, în descrierile de natură, sublimul, grandiosul), Sadoveanu (rapsod de tip romantic dublînd realistul cu un pătrunzător spirit de observație, la care visul și realitatea se pătrund și se armonizează), Arghezi (în începuturile sale artistice — sub influența lui Eminescu).

În manualul de cl. a XII-a, Al. A. Philippide este prezentat ca un romantic în tradiția lui Eminescu, poet al visului, al marilor aventuri cosmice, chinuit de enigma propriei ființe și de sentimentul inadaptării la ordinea unei existențe lipsite de valori durabile, creator al unei poezii refractare față de lumea brutală a veacului burghez. Se subliniază și marele aport al scriitorului la cunoașterea literaturii romantice, prin traduceri din Novalis, Hölderlin, Pușkin, Lermontov și prin studiile despre romantism. În același manual, lui Eug. Jebeleanu i se recunoaște calitatea de „romantic vizionar" în *Cîntece împotriva morții* și în alte scrieri, iar lui Miron Radu Paraschivescu, alăturarea romantismului patetic la satira vehementă în *Declarația patetică*.

Referirile la curente romantice străine, la scriitori romantici, îndeosebi cei francezi, elementele de literatură comparată, problemele privind influențe, adaptări, traduceri constituie unul din meritele manualelor în tratarea romantismului.

În urma acestei succinte priviri asupra modului în care este prezentat romantismul în manualele de literatură română este evidentă concluzia că un material foarte bogat este expus metodic și gradat la clasele X—XII,

ponderea avînd-o manualul de cl. a X-a, în cadrul căruia se studiază curentul propriu-zis. Noțiunile de bază, necesare înțelegerii curentului, își găsesc explicația cea mai corectă, în acord cu cele mai valoroase cercetări ale științei literare. De-a lungul anilor, prin studiul celor mai de seamă scriitori ai noștri, elevii își pot forma o imagine limpede și bogată despre rolul mișcării romantice în dezvoltarea literaturii noastre și locul ei în contextul romantismului european, despre viața acestui curent și evoluția lui.

Pentru elevii care urmează școala generală în întregime, pînă la cl. a X-a, manualul de cl. a IX-a, cuprinzînd studiul celor mai de seamă scriitori români încadrați curentului romantic, urmărește să transmită cunoștințe de bază despre operele lor. În atenția autorilor manualului a fost în primul rînd să sublinieze specificul operelor romanticilor români, originalitatea creației lor, nu prin expuneri teoretice, ci prin analiza operelor prevăzute de programă : cadrul romantic în care este evocată figura lui Mircea, împletirea odei cu meditația, în poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Gr. Alexandrescu ; complexitatea psihologică a personajului Alexandru Lăpușneanu din nuvela lui C. Negruzzi, fantezia romantică și alte aspecte care conferă acestei nuvele caracter romantic ; procedeele romantice în realizarea personajelor Răzvan — Vidra din drama lui B. P. Hasdeu etc.

Alături de acestea, în succintele concluzii la lecțiile destinate studierii scriitorilor se exprimă concis specificul romantic al operelor lor : de ex. la C. Negruzzi, V. Alecsandri, M. Eminescu.

Cele cîteva observații critice ele însele impun o concluzie și anume că, în alcătuirea manualelor, elaborarea capitolelor referitoare la un curent literar și la scriitorii încadrați lui trebuie să țină seama de transformările determinate de manifestarea în timp a curentului și, în consecință, să oglindească diversitatea, bogăția de forme în unitatea determinată de fondul său ideologic. Acumulările cantitative și calitative, de la an la an, în lecții și capitole, trebuie să determine înțelegerea unitară și complexă a curentului și a reprezentanților săi.

LE ROMANTISME REFLÉTÉ DANS LES MANUELS DE LITTÉRATURE ROUMAINE

Résumé

Le présent travail souligne le fait que l'enseignement du romantisme dans les manuels scolaires se fonde sur le connaissance des études et des recherches les plus marquantes concernant ce problème.

Le romantisme est étudié dans le manuel de la X-e classe des lycées théoriques et de spécialité, où sont compris les écrivains de la génération de l'année 1848, ainsi que le grand romantique M. Eminescu. Les autres matériels

de XI-e et XII-e classes des lycées théoriques et de spécialité étudient les aspects du prolongement du courant et ses manifestations dans de nouvelles formes.

Le manuel de la IX-e classe d'école générale fait l'objet d'observations particulières, étant donné la situation spéciale des classes IX et X de l'enseignement obligatoire de dix ans. Sans avoir l'étendue du manuel de la X-e classe, les chapitres consacrés à l'étude des romantiques comprennent les notions théoriques de base, éclaircissent le concept de courant et de littérature romantique, de héros romantique, etc. ; l'analyse des oeuvres complète ces connaissances.

Dans l'étude du romantisme on met un accent tout particulier sur les caractéristiques du romantisme roumain et sur l'écho international de l'oeuvre de M. Eminescu.

L'auteur essaie de présenter le romantisme dans les chapitres introductifs et dans ceux de synthèse, d'une part, et dans la présentation des écrivains, d'autre part, en constatant qu'au cours du cycle d'enseignement général et dans celui d'enseignement de lycée, les élèves réussissent — grâce aux manuels et aux textes analysés — à acquérir une image d'ensemble aussi bien du courant que des écrivains.

La conclusion à laquelle arrive l'article est que, dans la rédaction des manuels, l'élaboration des chapitres qui se réfèrent à un courant littéraire et aux écrivains qui s'y encadrent doit tenir compte des transformations déterminées par la manifestation en temps du courant et, par conséquent, illustrer la diversité, la richesse des formes dans l'unité déterminée par le fond idéologique du courant respectif.

On montre la nécessité des leçons de synthèse dans le manuel où l'on étudie le courant littéraire respectif ; mais en même temps aussi celle d'analyses littéraires par la présence des dernières acquisitions réalisées dans l'étude du courant dans son ensemble, ainsi que des écrivains.

Romantismul oglindit în manualele de limbi străine şi de literatură universală

ION BRĂESCU

Evoluţia romantismului în afara teritoriului ţării noastre este studiată paralel în manualul de literatură universală şi în manualele de limbi străine, în clasa a XI-a, de unde rezultă, de la bun început o justă corelaţie între discipline. Paralelismul aparent dintre disciplinele literatura universală şi limbile străine este departe de a avea efecte negative căci :

1) Literatura universală este studiată numai de secţiile umanistice, în timp ce limbile străine sînt studiate şi de elevii secţiei reale.

2) Elevii studiază o singură limbă principală, deci, în cadrul acestei discipline cunosc literatura unei singure ţări, în timp ce la literatura universală iau cunoştinţă cu mişcarea romantică europeană şi chiar mondială.

3) Chiar în cazul limitat de paralelism al elevilor unei clase umanistice care studiază romantismul unei ţări atît în manualul de limbă străină respectivă cît şi în cel de literatură universală, în primul ei intră în contact direct cu el, prin texte originale, în timp ce în al doilea acest contact se face prin traduceri.

Manualul de literatură universală acordă spaţiul cuvenit romantismului : 30 de pagini, tot atît cît şi realismului sau Renaşterii (clasicismul, de exemplu, nu beneficiază decît de 15 pagini). După o scurtă introducere generală este prezentată dezvoltarea romantismului nu numai în diferite ţări europene, ci şi în Statele-Unite şi America latină. Un merit al manualului este de a nu se limita numai la principalele ţări europene, Anglia, Franţa, Germania, Rusia, Italia ci de a arunca un fascicul de lumină şi asupra unor literaturi mai puţin cunoscute pe plan mondial cum ar fi cele din Austria, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia, România şi Ungaria. Prezentarea, extrem de succintă, a romantismului românesc ni se pare necesară şi binevenită pentru a integra literatura noastră în circuitul european şi universal. La disciplina limba română problemele se studiază desigur pe larg.

Definit ca un curent complex, romantismul este caracterizat, în manualul de literatură universală, prin şase trăsături generale, precizîndu-se însă că formele specifice naţionale ale acestui curent prezintă şi alte diverse trăsături particulare. Manualul se ocupă pe scurt de preromantism în care înglobează mişcarea *Sturm und Drang* cu Herder ca teoretician şi Goethe şi Schiller ca reprezentanţi, prin operele lor de tinereţe, alături de un Schubart sau un Bürger, În preromantismul englez sînt incluşi Ossian, Young, Gray şi Thomson iar preromantismul francez şi italian este limitat la Volney şi Ugo Foscolo, exponenţi ai poeziei mormintelor şi ruinelor, care a avut o anumită rezonanţă

şi în literatura română, cum se precizează cu exemple concrete. În treacăt, subliniem că, datorită stilului foarte concentrat al manualului, aportul lui Rousseau la preromantismul francez este menţionat anterior în capitolul „Luminismul în Franţa". Spre deosebire de istoria literară mai veche şi în acord cu contribuţiile mai noi la studierea literaturii franceze, manualul de literatură universală nu consideră pe Chateaubriand şi d-na de Staël ca preromantici, ci îi include printre romanticii propriu-zişi. Aceeaşi poziţie o adoptă de altfel şi manualul de limba franceză pentru cl. a XI-a.

Manualul de literatură universală reuşeşte să dea o imagine clară a particularităţilor naţionale ale romantismului din diferitele ţări. Este menţionată astfel orientarea întrucîtva retrogradă a unei părţi a romantismului german, subliniindu-se totodată poziţia înaintată a lui Heine. În privinţa romantismului englez se fac disocieri subtile între Byron poet al revoltei şi al izolării romantice şi Shelley, definit ca un romantic revoluţionar. Romantismul francez este caracterizat prin puternica sa coloratură socială. Sînt prezentaţi rînd pe rînd cei „patru mari" romantici francezi, Lamartine, Vigny, Musset şi Victor Hugo, în ordinea menţionată, care în privinţa ultimilor doi ar trebui să fie inversă, după părerea noastră, din motive cronologice. În legătură cu Chateaubriand credem că ar fi fost mai necesară citarea titlului *Atala* decît *Martirii*, operă cu totul desuetă şi mai puţin reprezentativă. La p. 156 se face o afirmaţie inexactă cînd se spune că „romanele romantice ale lui V. Hugo au o remarcabilă influenţă asupra contemporanilor, A. de Vigny şi George Sand numărîndu-se printre continuatorii săi". Dacă pentru G. Sand afirmaţia se poate, eventual, susţine, Vigny şi-a scris singurul roman istoric, *Cinq-Mars* în 1826, el fiind tocmai acela care l-a influenţat pe Hugo în elaborarea romanelor sale istorice. Cît despre celălalt roman al lui Vigny, *Stello* (1832) el nu a fost influenţat de Hugo. Din cauza stilului foarte concentrat al Manualului de literatură universală, la p. 152, poemul epic al lui Lamartine, *Jocelyn*, figurează printre exemplificările referitoare la poezia lirică a poetului. În legătură cu Lamartine, se ştie că unul din motivele de inspiraţie ale lirismului său a fost dragostea tragică nutrită pentru Elvire, moartă în plină tinereţe. Nu ştim dacă motive de concentrare sau de pudoare fac pe autorii manualului să numească aceasta „unele incidente de ordin biografic" (p. 152).

Unul din meritele principale ale manualului de literatură universală este de a fi introdus elemente de literatură comparată, diferitele faţete ale romantismului european şi extra-european fiind privite în conexiunea lor. Este astfel menţionată influenţa lui Walter Scott asupra dezvoltării romanului istoric european, răsunetul lui Hoffmann asupra unor scriitori realişti ai veacului, ca Balzac sau Gogol, înrîurirea lui Lamartine asupra lui Gr. Alexandrescu, Eliade şi Cîrlova, cea a lui Lenau asupra lui Eminescu etc.

Manualul de literatură universală se referă, ori de cîte ori este necesar, la condiţionarea politico-socială a literaturii. Este subliniat rolul mişcării carbonarilor asupra dezvoltării romantismului italian sau cel al mişcării decembriste asupra romantismului rus, ca şi faptul că romantismul francez îşi datorează mai mult particularităţile Revoluţiei din 1789, în timp ce romantismul german este în parte tributar împrejurărilor istorice legate de războaiele lui Napoleon. Particularităţile dezvoltării istorice explică şi apariţia relativ mai

tîrzie a romantismului în unele ţări din răsăritul Europei, cum ar fi Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Bulgaria sau Ţările Române. Manualul face cunoscută elevilor personalitatea şi opera unor scriitori ca Adam Mickiewicz, Petöfi Sandor, Jan Neruda, Hristo Botev. La sfîrşitul tuturor capitolelor, manualul de literatură universală indică o bibliografie a principalelor texte traduse în româneşte din scriitorii romantici străini, precum şi unele lucrări de istorie literară aparţinînd cercetătorilor români. Faţă de numărul redus de ore acordat de programă (una pe săptămînă), Manualul de literatură universală suferă de o evidentă supraîncărcare, vizibilă şi în capitolul consacrat romantismului.

Manualul de literatură universală este dublat de o *Culegere de texte* din literatura universală, cuprinzînd 446 de pagini, în care romantismul deţine un loc de invidiat, cu 80 de pagini, faţă de numai 40 atribuite realismului, sau 50, Renaşterii. Culegerea înglobează texte traduse din doi scriitori englezi, trei germani, doi francezi, doi italieni, doi ruşi, un american, un polonez, un bulgar, un maghiar. Deosebit de favorizat pare romantismul german, prezent cu 13 pagini, tot atîtea cîte se acordă romantismului francez, deşi în manualul de literatură universală primul beneficiază de o prezentare teoretică de 3 pagini iar al doilea de 6 pagini. Heine figurează în Culegere cu cinci poezii, în timp ce Hugo are numai trei, Lamartine una, iar Musset şi Vigny lipsesc cu desăvîrşire. Credem că este o lacună că în Culegere nu există nici un text din teatrul romantic francez, atît de caracteristic pentru evoluţia romantismului. De altfel teatrul romantic figurează cu un singur text din drama lirică *Prometeu descătuşat* a lui Shelley, însumînd, este drept, 15 pagini. Considerăm de asemenea că era necesar ca în Culegere să existe cel puţin un fragment dintr-un roman istoric de Walter Scott, creatorul genului. În general proza romantică este foarte slab reprezentată, prin numai două fragmente (din Hugo şi Manzoni) astfel încît elevii îşi pot forma imaginea unui romantism dominat aproape exclusiv de poezie, ceea ce este numai parţial adevărat.

Îmbrăţişînd numai cîte o singură literatură, fiecare manual de limbi străine în parte dă, fireşte, o mai mare extindere propriului romantism decît o putea face manualul de literatură universală. Spaţiul cel mai întins acordat romantismului îl găsim în manualul de limbă engleză : 48 de pagini (inclusiv problemele de gramatică cu exerciţiile aferente). Manualul de limba franceză consacră numai 35 de pagini romantismului, dar el este prevăzut şi cu un sector de lecturi suplimentare însumînd încă 8 pagini din literatura romantică. Cei mai mulţi scriitori romantici figurează, cu texte, în manualul de engleză. Ei sînt în număr de şase cu un total de nouă texte : Wordsworth, Coleridge, Byron (trei texte), Shelley (două texte), Keats şi Walter Scott. În manualul de franceză apar numai doi romantici : Victor Hugo (trei texte, din care o poezie, un fragment de teatru şi unul de proză) şi Alfred de Musset. La aceştia se adaugă, la capitolul „Lecturi suplimentare" cîte un text, precedat de o scurtă notă introductivă, din Lamartine, Vigny şi George Sand. Faţă de manualul de literatură universală, cele de limbi străine conţin texte din scriitori care nu sînt nici măcar menţionaţi în primul, cum ar fi Wordsworth, în cel de engleză sau Eichendorff, în cel de germană. În manualul de rusă, romantismul este reprezentat, ca şi în cel de literatură universală (şi în culegerea de texte aferentă) prin Puşkin şi Lermontov. Este de observat că în *Culegerea de texte* de lite-

ratură universală figurează în general mai multe texte din fiecare scriitor decît în cele de limbi străine, ceea ce se explică prin faptul că această Culegere nu este legată în mod strict de o programă cu ore limitate. Un merit esențial al tuturor manualelor de limbi străine este de a da numai texte originale, neadaptate, din literatura romantică. Astfel elevii vin în contact nemijlocit cu expresia cea mai înaltă a limbii literare (constatarea este valabilă pentru toate textele aparținînd literaturii moderne). Acolo unde *Culegerea de texte* din literatura universală a înglobat în traducere românească același text care în manualul de limbă străină figurează în original, este bine să se procedeze la o analiză comparativă a traducerii, atît din punct de vedere lingvistic cît și literar. Dintre manualele de limbi străine, singurul care conține comentarii și analize literare la texte este cel de franceză. Manualul de limba engleză rezervă în schimb un loc mai mare prezentării vieții și operei scriitorilor, acordînd, de exemplu, cîte două lecții lui Byron și respectiv Shelley, în această privință. Prezentarea vieții și operei scriitorilor ocupă de asemenea un loc destul de mare în manualele de rusă și germană. Manualul de franceză compensează o anumită concizie a datelor despre viață și operă printr-un capitol de concluzii cu care se încheie ciclul de lecții despre un scriitor mai mare, cum ar fi Victor Hugo.

Prezentarea teoretică a romantismului, cu particularitățile sale naționale se bucură de cea mai mare extindere în manualele de engleză și franceză, care, fără a neglija sectorul de gramatică sau lexic, par a avea o deschidere mai largă spre literatură. Trebuie însă menționat că în toate manualele de limbi străine partea de gramatică, precum și exercițiile, sînt strîns legate de textul literar sau chiar de lecțiile teoretice și bio-bibliografice. Spre deosebire de celelalte manuale de limbi străine, care lasă o mai mare libertate profesorului în dozarea materialului, cel de engleză procedează la o compartimentare strictă a lecțiilor care sînt numerotate pînă la 59. Astfel, de exemplu pentru studierea lui Shelley există două lecții de prezentare și caracterizare a vieții și operei, o lecție consacrată unui fragment din *The Masque of Anarchy* și o a patra lecție purtînd asupra unui fragment din *The Cloud*. Celelalte manuale prezintă global tot materialul consacrat unui scriitor, inclusiv problemele și exercițiile de gramatică, urmînd ca profesorul să-și delimiteze exact numărul de ore necesar pentru parcurgerea lui integrală și a fiecărui aspect în parte. În legătură cu manualul de limba engleză trebuie precizat că în cadrul său este studiată și literatura americană, care însă formează un sector aparte, după epuizarea istoriei literaturii engleze, în manualul de cl. a XII-a. Pentru acest motiv, Poe figurează în manualul din ultima clasă, ceea ce constituie singura neconcordanță cu manualul de literatură universală, unde acest scriitor figurează în cl. a XI-a, unica clasă consacrată acestei discipline. În general putem considera însă ca un fapt pozitiv lipsa oricărei contradicții esențiale în interpretarea și prezentarea faptelor între manualul de literatură universală și cele de limbi străine, cel puțin în ceea ce privește romantismul. În toate manualele a dispărut cu desăvîrșire vechea schemă neștiințifică după care literatura se împărțea în realism și antirealism și în virtutea căreia, pentru a „salva" pe scriitorii romantici de la stîlpul infamiei, era necesar ca ei să fie prezentați, deformat, drept realiști. Remarcăm că manualele de limbi străine

insistă mai mult asupra influenţei folclorului la scriitorii romantici decît cel de literatură universală.

Dintre manualele de limbi străine, cel de franceză nu omite să menţioneze legăturile care au existat între romanticii francezi şi literatura română. Este amintit rolul lui Negruzzi ca traducător al lui Hugo, influenţa lui Hugo asupra lui Alecsandri, cea a lui Musset asupra lui Macedonski, ca poet al „nopţilor", răsunetul lui Lamartine asupra generaţiei „paşoptiştilor". Stabilirea unor asemenea corelaţii între discipline are un rol formativ deosebit în pregătirea elevilor. Desigur, celelalte literaturi au avut un contact mai puţin strîns cu literatura noastră ; de cîte ori el există, este însă bine să fie menţionat.

Un merit al tuturor manualelor de limbi străine este de a se fi preocupat, atît prin selecţia textelor cît şi prin prezentarea biografiilor unor scriitori, de latura educativă a procesului de învăţămînt. Prin însăşi coloratura ei, uşor idealist-utopică, literatura romantică corespunde unor trăsături psihice ale tinerilor de 16—17 ani. Ea este, în acest sens, mai apropiată de sensibilitatea lor decît literatura clasicismului sau cea a iluminismului. Autorii manualelor au avut grijă să selecţioneze în special fragmente romantice încărcate de o tensiune emoţională capabilă să răscolească cele mai bune aspiraţii care sălăşluiesc în sufletele unor tineri aflaţi la vîrsta închegării personalităţii lor psihice. Poezii ca *L'Enfant* de V. Hugo, fragmentele din *Evghenii Oneghin* de Puşchin, cel din *Ivanhoe* de W. Scott ş.a. sînt de natură a exalta spiritele elevilor noştri. Pe de altă parte, toate fragmentele îşi aduc contribuţia la educaţia estetică a elevilor, dacă sînt analizate şi explicate cu măiestria didactică cuvenită. În ciuda faptului că unii critici literari moderni consideră biografia unui scriitor inutilă pentru pătrunderea operei sale, credem că în acest fel se pierde din vedere cel puţin factorul educativ pe care-l poate avea viaţa scriitorilor militanţi, luptători pentru idealuri înaintate. Pentru acest motiv socotim că bine procedează manualele de limbi străine cînd insistă asupra unor elemente biografice, cu caracter exemplar, din viaţa unui Byron, Hugo sau Puşkin care pot servi ca modele de imitat unor tineri dornici de a-şi crea idoli.

În concluzie, putem afirma că, în limitele programei în vigoare, atît manualul de literatură universală cît şi cele de limbi străine acordă locul cuvenit romantismului european şi mondial, reuşind, în ciuda unor rezerve de detaliu, să lase elevilor o imagine ştiinţifică clară şi rotundă despre unul din curentele esenţiale ale literaturii universale.

LE ROMANTISME REFLÉTÉ DANS LES MANUELS DE LANGUES ÉTRANGÈRES ET DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

Résumé

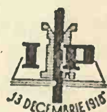
Les programmes scolaires en vigueur en Roumanie prévoient l'étude du romantisme en pénultième classe des lycées (XI-ème), aussi bien dans le cadre

de la littérature universelle qu'aux langues étrangères au choix (allemand, anglais, français, russe). Le manuel de littérature universelle s'occupe du romantisme de toutes les littératures importantes européennes ou des autres continents.

Le manuel de littérature universelle est doublé dun choix de textes traduits en roumain. Les manuels de langues étrangères accordent, comme de juste, une large place au romantisme de la littérature respective. On y présente la vie et l'oeuvre d'écrivains tels que Hugo ou Musset, Byron ou Shelley, Pouchkine ou Lermontov, Heine ou Lenau. Les manuels contiennent des textes originaux représentatifs de ces écrivains (et autres), commentés et expliqués. Des chapitres de synthèse présentent les principaux traits du romantisme de chaque pays.

Tout en relevant qu'il n'y a ni contradictions ni parallélisme entre les manuels de langues étrangères et celui de littérature universelle, l'article y fait état de quelques lacunes ou insuffisances.

Les conclusions soulignent que l'étude du romantisme ouvre aux élèves roumains un large horizon sur la littérature universelle, contribuant à leur éducation esthétique, et enrichissant parallèlement leur connaissance des langues étrangères.



Tiparul executat sub comanda
nr. 339 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

Lei 13,50